

تقدم هذه السطور قراءة أسلوبية لسورة الطور، وهي قراءة معنية بإبراز الدور الدلالي لبعض ظواهر التركيب والتصوير في السورة الكريمة. ذلك أن الوصف اللغوي لعناصر الأسلوب قد لا يقدم فائدة للقارئ كي يقف على ما في سور النص المعجز من دلالة؛ فلا بد أن يصاحب ذلك الوصف اللغوي تساؤل ملح وملازم عن الدور الدلالي من ناحية، والتأثير الجمالي على المتلقى من ناحية أخرى.

ولا نريد أن نثقل على القارئ بقضايا نظرية تخص التحليل الأسلوبي وإجراءاته والذي يهمنا أن نشير إليه إشارة سريعة أمران؛ الأول: أن فصلنا بين التركيب والتصوير لم يصدر عن اعتقاد أنهما منفصلان في واقع النص، فقد تكون وسيلة التصوير تركيبية. وقدرة المتلقى على التجاوب مع النص الكريم تنبع فيما تنبع من النظر إليه ومعايشته في مجموعه لا بوصفه وحدات منفصلة.

والآخر: أن الاقتصار على هذين الجانبين كان اضطراراً حتى لا يتسع الأمر، ولا شك أن درس ظواهر المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي على تنوعهما يمكن أن تثري إدراكنا للسورة، فقد تدرس الأصوات دراسة وصفية تعنى بالمخارج من شدة ورخاوة وازدواج وسيولة وبالصفات من جهر وهمس، وتقخيم وترقيق، وطول وقصر، ووضوح سمعي.

وقد تدرس البنى الصرفية بالنظر إلى صيغتها، وأحوالها من جمود واشتقاق، وإفراد وتثنية وجمع، مع ربط ذلك كله بالدلالة مما لا يتسع له المقام.

\*\*\*

## التركيب والتصوير في سورة الطور قراءة أسلوبية

● طارق سعد شلبي  
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب

جامعة عين شمس

يلعبون ﴿١٢﴾ يبرز «الخوض» الذي يظل المكذبون سادرين فيه بما يبيلور فساد مسلكهم.

وقد يدل التقديم والتأخير على «القصر» على نحو ما نجد في قوله عز وجل: ﴿وإن الذين ظلموا عذاباً دون ذلك ولكن أكثرهم لا يعلمون﴾ (٤٧) فالعذاب سيكون نصيب هؤلاء الظالمين وحدهم. ويستشعر المتلقى من تنكير «عذاب» تهويلاً لهذا المصير البائس الذي أعد للظالمين. ويرد ختام الآية دالاً على «مفارقة» هائلة بين قصر ذلك العذاب المهول على الظالمين وحدهم في وقت يتخبطون فيه في ظلمات الجهالة. وربما نفطن من هذا إلى أن طبيعة تركيب الآية على هذا النحو تدفع الظالمين دفعاً أن يثوبوا إلى رشد هم جاعلين من الإيمان والطاعة طريقاً لهم.

وقد يبرز التقديم والتأخير «البعد المكاني» في وعي المتلقى في نحو ما يصادفنا في معرض الحديث عن أهل الجنة: ﴿يتنازعون فيها كأساً﴾ (٢٣)، أو «البعد الزمني» كما ورد في وصف يوم القيامة: ﴿فذرهم حتى يلاقوا يومهم الذي فيه يصعقون﴾ (٤٥). ولا يخفى أن تقديم الجملة في كلا الآيتين قد استبقى انتباه المتلقي منصباً على ما ينصب الوصف عليه.

وإذا كان التقديم والتأخير الدال على القصر يفيد التلازم والارتباط على نحو تام، فإن مجيئه في سياق النفي يسلب هذا التلازم بشكل مطلق، فلا يبقى شيء من دلالة التلازم. وقد ورد ذلك في سياق بعينه، في معرض رد دعاوي الكافرين ﴿أم عندهم خزائن ربك﴾ (٣٧)، ﴿أم لهم سلم يستمعون فيه﴾ (٣٨)، ﴿أم له الجنات ولكن الجنون﴾ (٣٩)، ﴿أم

وتتضم هذه السطور حديثاً عن الظواهر التركيبية التي تمثل بلغة النقد الأسلوبية «عدولاً» عن النمط المؤلف في التركيب: وهي: التقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والاعتراض.

ويلقى الحديث عن التصوير الضوء على أداة من أدوات التصوير وهي حال الفعل من حيث البناء للمعلوم والمجهول، ثم يتناول واحدة من الصور الكلية الممتدة بالتحليل مع محاولة ربطها بسائر صور السورة الكريمة.

## (٢)

يتجلى دور الظواهر التركيبية المختلفة، التي سنتوقف عندها، وهي: التقديم والتأخير، الزيادة، الحذف، الاعتراض. في أنها تمثل مغايرة للنمط المؤلف في تركيب الجملة، مما يجعلها قادرة على لفت انتباه المتلقى؛ إذ يصادف خروجاً ومغايرة عما اعتاده من هيئة تركيبية يكاد مجيء الجمل يطرد عليها. فضلاً عن وجود دلالات مصاحبة لهذه الظواهر من حيث هي أنماط تركيبية وهو ما ينضاف بدوره إلى ما يقف عليه المتلقى من دلالة معجمية للمفردات المكونة لهذه الأنماط.

وليس معنى ذلك بحال أن الجمل التي تخلو من هذه الظواهر قد فقدت قدرتها على إحداث تأثير جمالي، أو النهوض بدور فاعل في الدلالة؛ فما من شيء في كتاب الله الكريم المعجز إلا وله جمالياته اللافتة، ودلالاته الفاعلة.

\* وقد يضع التقديم والتأخير إحدى مفردات الجملة في صدارة انتباه المتلقى، بما يحقق غاية يرمى إليها التركيب في مجموعه، فتقديم شبه الجملة - مثلاً - في قوله سبحانه ﴿الذين هم في خوض



عندهم الغيب فهم يكتبون ﴿٤١﴾، ﴿أم لهم إله غير الله﴾ ﴿٤٣﴾.

وهذه التراكيب الحاسمة المصدرة «بأم»، وهي تعني تحريك المعنى بحيث يضرب المرء عما قبله ويستفهم عما بعده، وهذا وضع الكلمة البلاغى في اللغة العربية، إنما تعرض النفي في صورة استفهامية تدفع إلى التأمل والتدبر والتفكير في عجز هؤلاء المكذبين. فالوصول إلى هذه الدلالة ينبع من حيوية الاستفهام في النص. بما يجعل النفي يتراءى على نحو غير مباشر، ثم يتخذ بعداً مطلقاً من خلال التقديم والتأخير على النحو الذي أوضحناه. وهو ما يحيل - في النهاية - إلى مفارقة هائلة بين هذا العجز الذي يتسم به هؤلاء المكذبون من ناحية وتبجحهم في الاجترار على الطعن في مبادئ التوحيد والرسالة من ناحية أخرى.

إن هذه التراكيب أشبه ما تكون بوخزة للضمير الوثني الميت تحركه، وصوت يلسع العقل الخامد ليعبثه على التفكير ويجعله يتحرك ويعرف ربه.

وقد يؤمىء التقديم والتأخير إيماء لطيفاً خفياً إلى بعد من أبعاد المعنى، ففي قوله سبحانه في معرض مواجهة المكذبين بنار جهنم ﴿أفسح هذا أم أنتم لا تبصرون﴾ (١٥) فتقديم الخبر - الذي هو المشار إليه - إبراز للعذاب الذي يوجدون فيه بالفعل، فليس ثمة مسافة فاصلة حائلة.

قد يفهم من اسم الإشارة بعداً مكانياً مستمداً من الإيماء. لكن تقديم المشار إليه قد طوى هذا البعد واختزله. وينضاف إلى هذا المعنى ما يثيره التعبير عن العذاب بالسحر من دلالة.

فطالما رد الكافرون دعوة الهدى لأنها

سحر. غير مصدقين أحوال البعث والجزاء. فالآية إذن تنطوي على تبكيث ضمنى، حين وجد المكذبون أنفسهم وقد هبوا فيما زعموا من قبل أنه سحر لاحق فيه!

ويشئ تقديم شبه الجملة في قوله عز وجل: ﴿يوم لا يغنى عنهم كيدهم شيئاً﴾ (٤٦) بلهفة الكافرين يوم القيامة لما ينجيهم يوم الفزع الأكبر، فقد أهتمهم أنفسهم، تلك الأنفس التي برزت في التركيب والدلالة من خلال تقديم «عنهم»، وقد جاء التنكير في «شيء» مع النفي رداً لأي أمل قد يتراءى لهم في تحقيق غناء يذكر.

ويرد التقديم في قوله سبحانه: ﴿فليأتوا بحديث مثله إن كانوا صادقين﴾ (٣٤) إعلاء من شأن القرآن الكريم، وكونه معجزة ينماز بها الحق من الباطل، فأثبت الصدق على ما يدعيه المرء لا تكون بالجدال والمراء وإطلاق الافتراءات على نحو ما يفعل هؤلاء المكذبون الضالون، وإنما يكون في الإتيان بمثل ما أتى به الرسول صلى الله عليه وسلم برهاناً معجزاً على صدق الرسالة.

### (٣)

\* وجيء بحرف الجر مزيداً في سياق النفي. وقد أزر مجيئه دلالة النفي وأكدها، وأدى دخوله على نكرة في المواضع التي زيد فيها إدخال العموم والشمول - المستفاد من التنكير دائرة التأكيد - وذلك على نحو ما نجد في قوله سبحانه: ﴿إن عذاب ربك لواقع. ماله من دافع﴾، وقوله: ﴿فذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون﴾ (٢٩).

\* وقد يقدر المتلقي محذوفاً في سياق

علمنا أن هذا الخبر قد اتخذ مع الجملة المعترض بها علاقة سببية تلازمية، فلا إلحاق إلا بالإيمان! - إذا علمنا ذلك أدركنا مدى أصالة دور التركيب في الدلالة.

ويتأكد هذا العدل في مظهر آخر عنيت الآية بإبراره، وهو استبقاء الأعمال كاملة غير منقوصة ومن هنا زيد حرف الجر على المفعول به النكرة ﴿وما التناهم من عملهم من شيء﴾.

وختام الآية كما يرد تنويجاً لها من حيث الصوت، فهو آخر ما يتبقى في أذن السامع، وكما يرد تركيزاً لمضمونها من حيث الدلالة. جاء أيضاً كذلك تنويجاً لها من حيث التركيب فقد تضمن الختام تقديماً وتأخيراً ﴿كل امرئ بما كسب رهين﴾ إن الجزء إذن منوط بالعمل وبما تكسبه يدا المرء، واللافت أن هذا التركيب - على اتساعه النسبي - قد اضطرر التفكير فيه لما له من دلالة على العموم والشمول.

(٤)

كانت طبيعة الفعل من حيث بناؤه للمجهول أو للمعلوم وسيلة للتصوير في السورة الكريمة، وهي وسيلة حافزة لإدراك المتلقى لمكونات الصورة وأبعادها. فالفعل لا يسهم في الصورة بدلالته المعجمية وحسب، بل يدفع المتلقى إلى إدراك ظلالها النفسية ببنيته كذلك.

فقد جاء الفعل للمعلوم لجعل من المفعول به في المعنى فاعلاً في التركيب ﴿يوم تمور السماء موراً﴾. وتسير الجبال سيراً ﴿٩، ١٠﴾ فهذه الظواهر الكونية التي هي أشد الموجودات ثباتاً ورسوخاً تمور وتميد، وإنما يراها الإنسان على هذه الهيئة الجديدة المخيفة من تلقاء نفسها،

العطف، وربما كان وقوع الحذف إظهاراً أن دلالة من البدهاة والوضوح بحيث لا يتوقف فهم المعنى على ذكره. إن تقدير المحذوف ليس تسوية شكلية للصنعة النحوية، بل تحرك مع ما يحدثه ظهور بعض المفردات أو غيابها من دلالة.

ففي الآية الكريمة ﴿يتنازعون فيها كأساً لا لغو فيها ولا تأثيم﴾ (٢٣) نجد أن نفي التأثيم منصرف حتماً إلى الكأس التي انتفى عنها اللغو، فلا حاجة لذكر الجار والمجرور، بل يصبح طيهما أكد في دلالة الإبانة عن طبيعة الكأس التي يتنازعها المتقون في الجنة.

وهو نفس ما نجده من دلالة طي فعل الأمر في قوله ﴿ومن الليل فسيحه وإدبار النجوم﴾ (٤٩) فوقوع التسبيح وقت إدبار النجوم مأمور به حتماً، وهي حتمية لا تدع ثمة احتياجاً لذكر الأمر بالتسبيح معها.

ونحب أن نختم حديثنا عن الظواهر التركيبية بوقفة عند قول الحق سبحانه ﴿والذين آمنوا واتبعتهم ذريتهم بإيمان ألحقنا بهم ذريتهم وما ألتناهم من عملهم من شيء كل امرئ بما كسب رهين﴾ (٢١) لنرى كيف تلاقى التأثير الدلالي لطائفة من ظواهر التركيب في مركز واحد هو نفس ما يراه القارئ من دلالة كلية للآية.

إن الجزء الإلهي جزاء عادل، فلا تجزى كل نفس إلا بما كسبت. وإلحاق الذرية بالمتقين رهن بإيمانها وعملها لا بمجرد انتمائها لهؤلاء المتقين الصالحين. وقد ظهر ذلك في الاعتراض بـ ﴿واتبعتهم ذريتهم بإيمان﴾، وهو اعتراض فاصل بين المبتدأ والخبر اللذين بهما ينقصد تركيب الجملة، فلا وجود للخبر بمعزل عن المبتدأ الذي ينصب الحديث عنه. فإذا

وهو ما يزيد الصورة رهبة، إذ تتبدل أحوال الكائنات والموجودات.

وهوان المكذبين وهم يساقون إلى النار ﴿يوم يدعون إلى نار جهنم دعا﴾ (١٣) أكده بناء الفعل للمجهول، ولعلنا لا نفهم ذلك إلا حين نقرأ ما نجده في الصورة الكلية المقابلة ﴿فاكهين بما آتاهم ربهم ووقاهم ربهم عذاب الجحيم﴾ (١٨) ولا يخفى ما في البناء الصوتي للفعل «يُدْعَوْنَ» من دور في الدلالة ففي صوت العين من المشقة الصوتية والجرس المريع ما لا يخفى، فضلاً عن الإيماء بالتدافع والتجمع في توالي تكرار صوت الضم مع التشديد.

\* \* \*

وينصب الحديث عن التصوير الكلي الممتد في السورة الكريمة على الآيات (٢٨:١٧) لنجعل من تحليلنا لمكونات هذه الصورة منطلقاً إلى فهم ما تضمنه السورة من صور أخرى. إذ ترمى هذه الصور - فيما يبدو - إلى تحقيق غاية الحض على الإيمان والعمل الصالح. تقدم الآيات (١٧:٢٨) صورة كلية ممتدة لما أعده الله من ثواب للمتقين في جنات الخلد فقد دلت بداية الصورة المتلقى أنه إزاء نعيم فريد، يكمن تفرد في أنه عطاء من الله ﴿فاكهين بما آتاهم ربه ووقاهم ربهم عذاب الجحيم﴾ (١٨)

وتشير الصورة إلى مظهرين للنعيم، الأول: معنوي تمتلئ فيه نفوس هؤلاء الصالحين بالسكينة وهم يتلقون هذا الخطاب ﴿كلوا واشربوا هنيئاً بما كنتم تعملون﴾ (١٩) ويسعدون فيه بقاء ذريتهم وقد سلكت مسلكهم في العمل الصالح ﴿والذين آمنوا واتبعتهم ذريتهم بإيمان ألحقنا بهم ذريتهم وما ألتناهم من عملهم من شيء﴾ (٢١). والآخر: مادي

نصادفه في سائر آيات الصورة.

وتسبغ الصورة على هذه المظاهر جميعاً تقريراً وتأكيذاً، يستمد من الأفعال الماضية بدلالاتها على التحقيق والثبوت، وتسبغ عليها كذلك دواماً وتجديداً يستفاد من الأفعال المضارعة بدلالاتها على البقاء والاستمرار.

والحق أن هذه الأفعال المضارعة قد نهضت بدور دلالي مزدوج ذي بعدين، أحدهما إفادة الاستمرار، والآخر: إكساب الصورة قدراً من الحيوية بما يجعل مظاهر النعيم حية شاخصة متحركة في مخيلة المتلقى، وربما أزر هذه الدلالة الاشتقاق في قوله سبحانه ﴿متكئين على سرر مصفوفة﴾ (٢٠) فالآية - من خلال الاشتقاق - بينت هيئة المتقين وهيئة سررهم في الجنة.

ويتضاعف التأثير النفسي الذي تتركه هذه الصورة الممتدة في وعي المتلقى من خلال ما ورد فيها من إرشادات عابرة إلى المصير المقابل، إذ يتيح ذلك أن يعقد المرء مقارنة بين هذا النعيم المقيم من ناحية. والعذاب الأليم من ناحية أخرى. فيتعاظم في نفسه الإحساس برحمة الله التي تغمد بها عباده. وقد ورد ذلك مرتين، الأولى: في بداية الصورة ﴿وقاهم ربهم عذاب الجحيم﴾ (١٨) والأخرى: في ختامها ﴿وأقبل بعضهم على بعض يتساءلون. قالوا إنا كنا قبل في أهلنا مشفقين. فمن الله علينا ووقانا عذاب السموم﴾ (٢٥:٢٧). وربما نجم عن ذلك إدراك أعمق لطبيعة الجنة ونعيمها.

والحق أن هذا التقابل داخل الصورة إنما يوازي تقابلاً أوسع نطاقاً لا يقع بين الجمل والمفردات وإنما يقع بين الصور على امتدادها، فالآيات التي انصب عليها الحديث بوصفها صورة كلية للجنة ومن

## وبعد

فليست هذه السطور إلا محاولة للوقوف في رحاب القرآن الكريم، ومحاولة لإلقاء الضوء على ضرورة الاهتمام بدرسه درساً لغوياً وبلاغياً، فلا يبقى الموروث من منظوم كلام العرب ومنثوره الميدان الأكبر الذي يستقطب عناية الدرس النقدي، فلا بد أن يكون للدرس القرآني وجوده الظاهر والفاعل في حياتنا المعيشية. ولعلنا بذلك قد حاولنا أيضاً إيضاح أن أدوات التحليل الأسلوبية قد تثمر في الاقتراب من لغة النص القرآني العظيم.

فإن كان ثمة توفيق فالفضل لله وحده ثم لأساتذتي الذين يسر الله لي الخير على أيديهم وإن كانت الأخرى فحسبي ما بذلت من جهد.

وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

فيها من المتقين (٢٨:١٧) قد وردت مقابلة لصورة كلية لنار جهنم ومن فيها من المكذبين (١٦:١١).

وهكذا نفطن إلى أن الصورة الأخرى التالية قد استبقت إشارات من الصورة الأولى السابقة. مما قد يحقق دلالة كلية كبرى تتبع من هاتين الصورتين معاً، يمكن أن يتمثلها المتلقي على هيئة حض على الإيمان والعمل الصالح.

وربما يتأكد لنا هذا الوجه إذا تتبعنا الصور الكلية على مستوى السورة كلها، فبعد القسم المفتحة به السورة يرد تصوير ليوم القيامة ﴿يوم تمور السماء مورا، وتسير الجبال سيرا﴾ (٩، ١٠) فتصوير كلي لمصير المكذبين (١٦:١١) فتصوير كلي لثواب المتقين (٢٨:١٧) ويعود آخر ما نجده من تصوير كلي في السورة إلى يوم القيامة وما ينتظر المكذبين فيه (٤٥:٤٧).

\*\*\*

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



● أحمد محمد ويس

"والشعراء يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان علّهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص"

أرشيبالد مكليش

حظي مفهوم الاختيار في الدراسات الأسلوبية بكثير من العناية والاهتمام، حتى إنّ من تعريفات الأسلوب المعتمدة والتي لها من الشيوع نصيب واف تعريفه بأنه الاختيار (١)، إذ من المعروف الذي لا خلاف كبير عليه أن من أمام المنشيء، أيّ منشيء، فسحاً وامكانات هائلة تتيحها اللغة. وله أن ينتقي منها أكثرها مواءمة لمقاصده وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل الفني في مجمله، وبذا يكون قد انتقل إلى مستوى فنيّ وجماليّ يمتاز من غيره من الكلام الجاري الذي لا يقصد إلى شيء من التأثير والجمال.

وتحسن الإشارة هنا إلى أن النظر إلى الأسلوب بما هو اختيار يتوافق تماماً وما جاءت به اللسانيات الحديثة من تمييز بين اللغة والكلام، إذ يكون الأسلوب حينئذٍ مظهراً من مظاهر الكلام من دون أن تنفك صلته باللغة التي امتاح من إمكاناتها (٢).

وحين يذكر الاختيار يتجه النظر مباشرة إلى المترادفات (\*): ذلك بأنها "هي المحك الأكبر للاختيار" (١). ولكن مفهوم الاختيار يتسع أكثر كي يشمل طريقة التأليف بين الكلمات المختلفة ضمن الجملة الواحدة (\*)، ولا يحد من هذه الحرية إلا قواعد النحو، فيضيق المجال قليلاً من أمام المبدع، ولكن مجال التأليف بين الجمل هو من أوسع الحريات.

ولعل التعبيرات المجازية هي - على ما قاله شكري عياد - أوسع أبواب الاختيار. "والمجاز في معناه الواسع يشمل الأقسام البلاغية الثلاثة: الاستعارة (ويتبعها التشبيه) والمجاز المرسل والكناية. ويفضل المعاصرون تسمية هذه الأنواع مجتمعة باسم «الصورة» غير أن «الصورة» كلمة واسعة جداً، فقد تكون «الصورة» هي البذرة التي تنبت منها القصيدة، ومن ثم تخرج عن كونها طريقة في التعبير إلى كونها موضوع التعبير" (٢).

ولعلّ الولوج في الصورة أن يكون مجالاً لامتحان مفهوم الاختيار، فلقد لاحظ شكري عياد أن "الصورة تبرز، أكثر من غيرها من الأشكال اللغوية، تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العادي والاستعمال الفني إلى حد الاختلاف الكيفي في مفهوم الاختيار نفسه. فقد جرت عادة المؤلفين في علم

الأسلوب - وهم لغويون حرصوا على أن يظل «علم الأسلوب» مستقلاً عن دراسة «الأسلوب الأدبي» - جرت عاداتهم على أن يصفوا الاختيار كما لو كان محصوراً في أداء المعنى الواحد بطرق متعددة لا تختلف فيما بينها إلا من جهة التلوين الوجداني الذي يخضع لمناسبة القول" (١)، وهي نظرة تقارب إلى حد بعيد فكرة البلاغيين العرب عن «أصل المعنى» أو عن «المعاني المطروحة في الطريق» والتي يمكن التعبير عنها على أنحاء مختلفة إيجازاً أو إطناً... ولكن فكرة «أصل المعنى» إن هي ناسبت اللغة اليومية الدارجة في استعمالاتها العادية حيث المعاني يسهل حصرها وكذا طرق التعبير عنها، فإنها لا تناسب اللغة الأدبية، ولهذا فقد كان لاهتمام المتزايد بالنصوص الأدبية في الدراسات الأسلوبية أن جعل لمفهوم «الاختيار» أبعاداً أخرى، وزلزل فكرة أصل المعنى نفسها (٢). وهكذا فلم يعد النص الأدبي عند المحدثين صياغة للمعنى «بل محاولة لاكتشاف المعنى، ..... إن المعنى الأدبي ينشأ من حالة القلق تظل «المعاني» حائرة غير محدودة إلى أن تسكن - ولو لم تطمئن كل الاطمئنان - في هيكلها اللغوي المحسوس. ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي، على وجه الخصوص، هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى» (٣). وفي هذا المعنى الأخير نرى مارلوبونتي يقول: "إن فكر الكاتب لا يهيمن على لغته من خارجها .... وإنما هي] كلماتي الخاصة تأخذني على حين غرة، وتملي عليّ تفكيري" (٤)، ومن شأن هذا إذن أن يقوي فكرة اعتبار الأسلوب في نشأته وتشكله وتماحه ظاهرة غير واعية، وقد قال ديريدا توكيداً لهذا: إن الكتابة ذات طبيعة افتتاحية لا تعرف سبيلاً

محدداً لاتجاهاتها، مثلما لا توجد أية معرفة تقوى على كبجها عن الانزلاق باتجاه ما تؤسسه من معنى، وهذا هو مستقبلها (٥).

وممن اعتمد هذه النظرة من الباحثين العرب لطفي عبدالبدیع الذي يقول: إن الخصائص الأسلوبية في الخطاب «ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر، وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأول، أو [من قبيل] الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد» (١) بل إن هذا الرأي وارد عند عبدالقاهر الجرجاني، فهو يقول: "إن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" (٢).

ولقد كتب أودن كلاماً ربما كان لنا أن نعتبره تمثيلاً بسيطاً للفكرة السابقة، ولكنه تمثيل دال، إذ يقول: "كيف أعرف ما أفكر فيه حتى أرى ما أقول؟.. يكتب الشاعر: "جذر الكستناء المرتاح"، جذر الكستناء المعهود". في هذا التغيير لا مجال لإحلال شعور محل آخر، أو لتقوية شعور ما، بل هنالك استكشاف لماهية الشعور. فالشعور نفسه لا يتغير، وإنما ينتظر أن تعرف هويته، كرقم الهاتف الذي لا يستطيع المرء أن يتذكره: ٨٣٥٧، لا ليس هو، إنه ٨٥٥٧، ٨٤٧٥، لا، إنه على طرف لساني ... مهلاً تذكرته ٨٦٥٧ ذلك هو الرقم الصحيح" (٣). وربما أمكن القول بأن هذا الشعور الذي يتحدث عنه أودن شعور يشبه الهول في انعدام تشكله وانعدام الدليل عليه. فهو غائم ينتظر أن يتشكل في كلام، وهو لحظة تشكله لا يمكن فيه فصل اللفظ عن

المعنى، إذ هما يتجاذبان كشأن رقم الهاتف هو اللفظ والمعنى جميعاً، ولا أحسب أن ثمة فصلاً بينهما. أما هذا الشاعر الذي غير عبارته إلى "جذر الكستناء المعهود" فإنه لم يفعل ذلك إلا لأنه لم يتسطع في المرة الأولى أن يتعرف حقيقة شعوره.

ولسنا ندري على وجه الدقة إن كان يمكن أن يدخل فيما نحن فيه ما أورده المسدي من «أن الأسلوب لما كانت ماهيته تدور على محور الاختيار فإنه على محور الزمن لا يكون إلا تالياً لحدث التعبير، و [من ثم] فهو في تقدير نظرية المعرفة إدراك الإنسان لتجربة في حيز القوة وطلب لإدراكها في حيز الفعل. وهو في المنظور الوجودي صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الإحساس المعيش" (١)، أقول: لسنا ندري إن كان يمكن لهذه العبارة أن تتأول فتسلك مع ماضى من قول، فلقد أوردها في سياق حديثه عن الأسلوب باعتباره اختياراً واعياً، ثم هو يتحدث عن سابق ولاحق، ويتحدث عن موجود بالقوة وموجود بالفعل. ونحن، وقد ارتضينا مبدئياً كلام شكري عياد ولطفي عبد البديع وعبدالقاهر وأودن، يلوح لنا أن في كلام المسدي ما يوحي بشيء من الفصل بين اللفظ والمعنى، إذ الأسلوب فيما أورده إدراك لتجربة في حيز القوة. ومعنى هذا أن التجربة كامنة من قبل وجود الكلام الذي يحتويها ويظهرها. وهذا من شأنه أن يناقض ما ارتضاه المحدثون.

والحق أن الركون إلى رأي بعينه في قضية الاختيار لن يكون مفيداً، لأنه لا بد من أن يغيب جانباً آخر من الحقيقة. وإذن فلننظر إلى القضية من منظار متحرك يرى مختلف الوجوه، ولنقل إن الإقرار

بالاختيار على إطلاقه لابد له من أن يؤدي إلى فصل بين اللغة والفكر. وهما في مجال الأدب خاصة - هذا ما لا نمل تأكيده - شيء واحد لا انفصام فيه.

ولابد له من أن يؤدي أيضاً إلى الاعتقاد بأن ثمة فكراً مجرداً يقع في ذهن أولاً من قبل أن يظهر في كلام. ومثل هذا إن صح في المسائل العلمية بعض الأحيان فلا نحسبه في الأدب صحيحاً، لأن ما في الأدب من لغة وفكر متداخلان بلا انفصام كاللحمة والسدى في النسيج الواحد، على أن يكون هذا النسيج من الدقة بحيث يصعب التمييز بين طرفيه.

وهكذا فلا مناص من الإقرار بوحدة عضوية بين اللغة والفكر خاصة في مجال الصور، وهو ما تحدث عنه شكري عياد أنفاً.

ولكن.... أفلا يؤدي هذا الذي نحن فيه بالضرورة إلى قضية الإبداع...؟... بلى... وقضية الإبداع هذه إشكالية لا ينتظر للناس أن يتفقوا لها على حل، فهل الإبداع أمر جبري لا شعوري أم هو اختياري...؟... سؤال به من التفرعات والمتعلقات ما ليس يناله حصر. ومن العسير على المرء حقاً أن يأخذ برأي واحد من دون أن يمدّ عينه إلى غيره من آراء. ولأجل هذا فقد حاولت التوفيق إليزابيث دور فيما ذهب إلى أنه من أن «للشاعر طبيعتين: إنسانية وفنية؛ الشعر ينبع من مصدرين: من جبرية غامضة تكمن في اللاوعي، ومن تنظيم صناعي تام الوعي. فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة، ويتزاج فيها المعنى بالمبنى، ويلعب فيها كل من التنقيح والطبع دورهما» (١). وإن ثمة اختيار بيد أنه لا يكون فيما لو تراءى له أن المكتوب أمامه لم يؤد ما في النفس، وهكذا فقط يعيد تشكيل الكلام،

أو يحذف ويضيف إلى أن يبدو أن ما في ذهن قد استقر وأخذ مداه. غير أنه قد يظهر للكاتب «أن الفكرة التي تتراءى في نصه حين يتم لم تعد الفكرة التي انطلق منها» (٢). وتفسير ذلك ليس بالأمر الميسور دائماً، ولكن شكري عياد يعيده إلى ذلك التوتر الذي يؤدي إلى «صعود وهبوط بين الفكرة المصورة واللغة» (٢)؛ إذ لابد من أن تؤثر إحداها في الأخرى؛ فلقد تحرف اللغة الفكرة (\*). والعكس صحيح أيضاً. فأمّا لماذا يحدث هذا الانحراف؟ فلأن اللغة كثيراً ما تعجز عن الوفاء بحق الفكرة أو الشعور. وقديماً عبر النفرّي (ت ٣٥٤ هـ) عن شيء من ذلك حين قال: "إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة" (١). أجل... فلقد تضيق اللغة، غير أن هذه ليست بقاعدة لا تتخلف، فاللغة إذ تضيق بالمستعمل العادي (\*) فإنها لاتقف بالفنان، لأنه ينبغي أن يكون قد عرف مسالكها وخفاياها. وهو بفنه يفتح هذه المسالك والخفايا، إذ من شأن الفن أن ينتصر على المضايق: بأن يتوهم مرة وأن يتقول أخرى وبأن ينشئ علاقات جديدة مرات آخر (٢).

واجتياز خط المضايق هذا يعني بالضرورة دخولاً في دائرة الانزياح. كما يعني ابتعاداً عن مجال الاختيار. فإذا كنا بداية قد قلنا: إن الاختيار هو شيء يتيح غنى اللغة وإمكانياتها وكذا عرقها، فإن الانزياح أمر يزيد الاختيار من هذا المتاح إلى «درجة ما من التسلط عليه ودفعه بعيداً عن مساره الطبيعي» (٣). وهكذا فقد أقام شكري عياد تقابلاً بين الاختيار والانزياح [سماء الانحراف] - لاتعارضاً أو تضاداً - من أكثر من وجه: فالاختيار



في بعض وجوها أن المنشئ ينطلق من إرادة الكتابة، فهو مادام مريداً يستطيع أن يختار على مستويات عدة، ولكن الإرادة في الإبداع، خاصة الشعري منه. إن الشاعر إذ ينطلق في الكتابة ينطلق مضطراً، ولكنه الاضطراب الحر، لأن الذات هي التي تلجّ على الكتابة، وهي التي تدع أيضاً.

ومهما يكن من شيء فلعل الاختيار، إن هو لم يفهم فهما حرفياً من أنه استحضار لإمكانات عديدة ثم انتقاء من بينها أنسبها، لعلّه، إن لم يفهم كذلك، أن يكون مقياساً ناجعاً في تحليل النصوص.

### الهوامش:

(١) انظر: شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط١ الدار الفنية القاهرة ١٩٩١، ص ٨٠ و ٨٥ إذ يقول: "ولا نكون مخطئين إذ قلنا إن تصور الأسلوب على أنه اختيار... أصبح قائماً بوصفه نظرية أسلوبية شاملة". وانظر أيضاً: المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ط٤ دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣، ص ٧٤ وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٨٨ و ٨٩، ومصلوح، سعد: في النص الأدبي، ط١ النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩١، ص ٢٩-٣٠.

(٢) انظر شبلنر: المرجع، ص ٨٥.  
(\*) الرأي السائد لدى اللغويين قديماً وحديثاً ينكر وجود الترادف التام، على حين يميل إلى أن الترادف ليس إلا ضرباً من تقارب الدلالة بسبب وجود تشابه بين المدلولات. ويعلل أولمان سبب ندرة وقوع الترادف التام بأن ذلك يفترض التماثل

محدود بالإمكانات المتعارفة للغة، والتي تصنّف عند النحويين تحت أسماء «المطرّد» و «الغالب» و «الكثير»، في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة وربما اقترب من «القليل» وحتى «الشاذ» (\*\*).

والاختيار يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي، إذ الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعياً، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني، ولذلك لا يُقدّم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون: إن العربي الفصيح إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه.

والاختيار أخيراً مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصية الاختيار «السهل الممتنع» والانحراف على العكس، فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير، ولكن المتلقي يشعر به شعوراً قوياً في جميع الأحوال (١). وتحسن الإشارة أخيراً إلى أمرين في قضية الاختيار:

أولهما أن تعليل الاختيار، واعياً كان أو غير واع، — وبرغم أهميته — ليس من السهولة التي قد يُظن بها، فلنستطيع دائماً تعليل اختيارات المؤلف ولم لم اخترعها مما هو في حقلها. وتتجلى صعوبة ذلك في أن «التنبؤ بهذه الاختيارات يقع خارج متناول الباحث الأسلوبي بعد أن يكون النص قد مثل أمامه في صورته الأخيرة» (٢). وأما الأمر الآخر فهو أن فكرة الاختيار قد يفهم منها

١٩٦٧، ص ٢٤.

(١) الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٧-٨٨.

(١) الشعور كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوس، ط ١ مؤسسة فرانكلين بيروت ١٩٦١، ص ٢٥.

(٢) (٢) دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، ط ١ دار إلياس القاهرة ١٩٨٧، ص ٦٠.

(\*) ومن هنا فقد كان جوزيف كونراد يتهم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها. انظر: فريال جبوري غزول: العالم والنص والناقد، مج ٤ ع ١ ص ١٨٦. أما ديفيد روبي فيقول: إن إدراكنا للعالم محصور ضمن المنظومات التقليدية للعلامات التي نستخدمها؛ أي ضمن ما أسماه فريدريك جيمس «سجن» اللغة. ولكن الفن يساعدنا على الإفلات من هذا السجن ... انظر: النظرية الأدبية الحديثة ص ٨٦. وإلى قريب من ذلك ذهب جاكوبسون في مقاله: "ما الشعر؟" مجلة العرب والفكر العالمي ع ١ شتاء ١٩٨٨، ص ١٠.

(١) المواقف، تح: آربري، القاهرة ١٩٣٤، ص ٥١.

(\*) ربما كان سبب ذلك عدم خبره بها، أو ربما كان السبب عدم وضوح الرؤيا في الذهن، وفي هذا يقول كروتشه: "ليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكاراً كثيرة هامة، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها، ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة المسامع فدلوا بذلك عليها. فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة

التام في جميع السياقات، وهو أمر غير وارد فعلاً، وإذا ما حدث هذا الترادف فإنه تظهر بالتدرج فروق معنوية دقيقة تجعل كل لفظ يستقل بجانب من الجوانب المختلفة للمدلول الواحد. انظر: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة، ص ٩٧. وانظر أيضاً: عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة الكويت ١٩٨٢، ص ٢٢٤. (١) شكري عياد: اللغة والإبداع، ط ١ انترناشيونال برس القاهرة ١٩٨٨، ص ٦٧.

(\*) أدرك الرماني ذلك حين قال: "إن دلالة التأليف ليس لها نهاية كما أن الممكن من العديد له نهاية يوقف عندها لا يمكن أن يزداد عليها". النكت في إعجاز القرآن، ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن" تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص ١٠٧.

(١) المرجع السابق، ص ٧٠-٧١.  
(٢) انظر المرجع نفسه، ص ٧١.  
(٣) المرجع نفسه، ص ٧١.  
(٤) الغدامي، عبدالله: المشاكل والاختلاف، ط ١ المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٤، ص ٣٣.

(٥) انظر المرجع السابق، ص ٣٣.

(١) التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والإستيقا، ط مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٧٠، ص ٨٩.  
(٢) دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، ط ٢ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٩، ص ٥٤.

(٣) ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، ط ١ دار صادر بيروت

حين يريدون التعبير عنها فذلك لأنها  
واهنة هزيلة في وضوحها في أذهانهم "  
النقد الأدبي الحديث، لمحمد غنيمي هلال،  
ط دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣،  
ص ٢٨٧، ولتولستوي كلام شبيه  
بهذا إذ يذكر في إحدى رسائله عام  
١٨٥٩ روايته «السعادة العائلية» فيدين  
فيها أول ما يدين «قبح اللغة الناجم عن  
قبح الفكر»، الأدب والعلوم الإنسانية،  
لمجموعة من المؤلفين، تر: يوسف حلاق،  
ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦، ص  
٢٠٦.

(٢) انظر: صمود، حمادي: في نظرية  
الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة  
١٩٩٠، ص ١٦٨.

(٣) عياد، شكري محمد: اللغة  
والإبداع، ص ٧٨.

(\*\*) ومن هذا القبيل ما نسبته جان  
كوهن إلى اثنين من البلاغيين وهما:  
فونتاني وج. أنطون من تمييزهما بين  
نوعين من الصور: صور استعمال ترجع  
إلى أسلوبية الاختيار، وهي الصور  
الجاهزة المعروفة والمستعملة، وصور  
إبداع ترجع إلى الخلق، وهي التي فيها  
الانزياح. وقد نبه كوهن على أنه «إذا كانت  
الصورة البلاغية انزياحاً فإن صيغة  
صورة الاستعمال لا تخلو من تناقض، إذ  
الاستعمال هو نقيض الانزياح» بنية اللغة  
الشعرية، ص ٤٣-٤٥.

(١) اللغة والإبداع، ص ٧٨.

(٢) مصلوح، سعد: الأسلوب: دراسة  
لغوية إحصائية، ط ٣ عالم الكتب القاهرة  
١٩٩٢، ص ٤١.

الحريري: هو «أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان البصري الحرامي» (١). غلب عليه لقب «الحريري» وبه عرف واشتهر، وهذا اللقب جاء من عمله في بيع الحرير. كان أحد أئمة عصره في القرن (٦هـ) في مجال البلاغة واللغة والنحو والأدب.

ولد الحريري في البصرة سنة (٤٤٦هـ) وتوفي سنة (٥١٦هـ)، وقيل سنة (٥١٥هـ). (٢)

عاش في ظروف سياسية واقتصادية متردية، تعكس ظلها على الحياة الاجتماعية، حيث ساءت كثيرا الأحوال الاقتصادية والسياسية والإدارية، وأصبح الاستقرار الاجتماعي مفقودا، والأمن مزعزا، وبدأ الناس يشعرون بالتمزق والضياع، أو عدم الانتماء، حيث كانت السلطة العباسية - وقتذاك - آيلة نحو الأفول، فقد أخذ الكثير من الأمراء إلى التمرد على السلطة المركزية والانفصال عنها في مقاطعاتهم، وهذه الحالة بدأت منذ فترة الحكم البويهي (٣٣٤ - ٤٤٧هـ)، واستمرت في فترة حكم السلاجقة، فقد شهد مصرع الملك السلجوقي «ملكشاه» ووزيره «نظام الدين» كما أن الفترة التي عاش فيها الحريري، شهدت بداية الحروب الصليبية. (٣)

## منهج الحريري في المقامات

● محمد سليمان حسن

بأسرار اللغة العربية، وهو ما تكشف عنه «المقامات» حيث ظهر فيها بأنه مثقف من الطراز الرفيع، وذو إدراك سياسي وأدبي مرهف، وذائقة نقدية رفيعة المستوى أيضا، فلقد كان لحسن اختياره من المقطوعات الشعرية والأمثال والنوادر، وتضمينها في ثنايا المقامات، تأكيداً حياً لتلك الذائقة النقدية.

إن الأوضاع الاجتماعية المتردية في جانبها السياسي والاقتصادي، والتي عاصرها الحريري والسابقون عليه من الأدباء، أنتجت نوعاً خاصاً من الأدب

إن أصالة الثقافة الحية - في أي عصر - يمكن أن تأخذ منحى معاكساً لحالة العصر الاجتماعية - السياسية والاقتصادية - فتخلف أدبا حيا مثلها، يتخذ على عاتقه، مقاومة حالة الركود والتراخي لحالة العصر الاجتماعية، وهو ما كان فعلا في زمن الحريري، فقد أنتجت هذه الفترة والفترة السابقة عليها ظاهرة ثقافية نشأت من الأدباء المتحدرين من القاع الاجتماعي الأدنى (٤). وقد كان الحريري واحداً من هؤلاء، إلا أنه اتصف بثقافة لغوية موسوعية، ومعرفة عميقة



ومتانة الأسلوب، واللغة العالية، وتجاوز الزمان والمكان، واختلاف الموضوعات، وطابعها الإسلامي، بل وحتى عددها، فمقامات الحريري بلغت خمسين مقامة، إلا أن الاكتمال فيها كان للحريري، فيما كان قصب السبق فيها للبديع، وقد اقتفى الحريري منهج سلفه البديع بالفن وشكله ومضمونه، وشخصه، فقد أوجد البطل لمقاماته وسماه «أبو زيد السروجي» وهو يقابل شخصية أبا الفتح الإسكندري، فيما كان الراوي «الحارث بن همام» يقابل شخصية عيسى بن هشام، وقد وضع الحريري أولى مقاماته سنة (٤٩٥هـ) وأنجز آخرها سنة (٥٠٤هـ)، وقد كانت شخصيات مقامات الحريري أقرب إلى الأدب، سواء كان البطل أو الراوي، وتتجلى شخصية الحريري ذاته في شخصية الراوي - الحارث بن همام - (٧)

تميزت مقامات الحريري بوحدة الموضوع، رغم تشعب محتوياتها، حيث إنها تروي قصة تنقل أبي زيد السروجي بصورة مستمرة وتصف تطوافه في الأمصار الإسلامية منذ المقامة الأولى، بفعل اجتياح الغزاة الروم مسقط رأسه «سروج»، ثم عودته في آخر المطاف إليها بعد رحيل الروم عنها، كما أنها تصف مسلكية نابية عن الذوق السليم وغير المنسجم مع المبادئ الأخلاقية، كما يقول الدكتور نوري جعفر. (٨)

لقد استطاع الحريري في هذه المقامات الخالدة أن يؤسس بناء رصينا لمنهج أدبي جديد، يمازج بين أكثر من فن، حيث إنه كان يضمن مقاماته الكثير من بلاغات العرب وأمثالهم، كما أنه أدرك سر اللغة العربية، وما تحويه من تضمينات وغمزات، وتورية، واستخدمها جميعا في

عرف بفن «المقامات» في الأدب العربي - الإسلامي، وكان هذا «الفن» يعكس بصورة جلية حالة التناقض الطبقي في المجتمع العباسي - بفرته الأخيرة - ويظهر للعيان ظاهرة الكدية - بمختلف صورها، إلا أنها عند الحريري، تُوصَف كدية الأدباء، بشكل أكثر خصوصية، رغم أن المقامات تعكس هذه الظاهرة، بالمحصلة العامة، وقد أظهرها الحريري بشيء من اللوعة والمرارة والنقد الصريح لها كموقف لمتقف يشاهد حالة العصر، وهو ما تبرزه المقامة الثانية والمعروفة بـ«الحوالية» والمقامة التاسعة والأربعين والمعروفة بـ«الساسانية».

وهذا الفن الأدبي «المقامات» تبلور طابعه عند بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ - ٣٩٨هـ) حيث أوجد هذا المبدع شخصيات وهمية، إلا أنها تعانق الواقع وتنطلق منه، وتعالجه بأسلوب أدبي، فني رفيع، فقد خلق البديع بطلا للمقامة وراو لها، وهما: أبو الفتح الإسكندري - البطل - وعيسى بن هشام - الراوي - وكان الأول أدبيا مكارا متلونا، يلبس لكل حالة لبوسها، فيما عرفت شخصية الثاني بأنه تاجر موسر، يتنقل في أرض الإسلام، لتعاطي البيع والشراء، وكان في كل رحلاته بين المدن الإسلامية، يلتقي وجها لوجه مع أبي الفتح الإسكندري، ويراه بذئ جديد، وهو يمارس قص الحكايا والنوادر، منشدا الأشعار، وعلى هذا المنوال يدور الحدث في كل مقامة من مقامات البديع، (٥) دون أن تجمعها «وحدة الموضوع» لكنها ترتبط فيما بينها عبر شخصية أبي الفتح الملونة الماكرة والمضللة. (٦) وتكاد تشترك مقامات الحريري مع مقامات بديع الزمان ببعض الأمور، منها، الفن المبتدع ذاته «المقامة»

خلكان: «إنما عني به نفسه - أي الحريري - ثم يعلق على ذلك بالقول: هكذا وقفت عليه في بعض شروح المقامات». (١٤) ويعتقد أن الاسم مأخوذ من قول النبي (ص) «كلكم حارث وكلكم همّام» ويشرح ذلك بالقول: فالحارث الكاسب، والهمّام الكثير الاهتمام، وما من شخص إلا وهو حارث همّام. فإن صحت رواية ابن خلكان هذه، فإن الحريري يكون قد أدرك عمق المضمرات اللغوية، واستطاع أن يخلق هذه الشخصية «الراوي» ليتجاوز بها واقع الذات المحبوس إلى فضاء الزمن الممدود العام، ولعمري إن تلك الالتفاتة، في ذلك الزمن (ق ٦هـ) هي نقطة ضوء دالة، تومض للمبدع لأن يستخدم سلاح اللغة، في الواقع السياسي، وبالتالي قول ما يريد قوله، بالتورية والكنائية، لا ترتقي إليها اللغة، ومن سر اللغة نفذ الحريري إلى عالم السياسة دون ضجة، وخلدته هذه اللغة، وبهذه اللغة ترك الحريري آثارا مهمة، أهمها - بعد المقامات:

١- درة الغواص في أوهام الخواص  
٢- ملحّة الاعراب - المنظومة في النحو  
٣- شرح ملحّة الاعراب  
٤- ديوان رسائل  
٥- شعر كثير غير الذي ورد في المقامات.

يستهل الحريري مقاماته - ضمن منهجه الأدبي، بتصدير، يكشف به أدبه الرفيع، حيث يورد توطئة بليغة قصيرة، لا تخلو من نباهة حاذقة، يستند فيها على محورين أساسيين الأول: استهلال فاتحة الحديث بالبسملة والحمد والثناء جريا على العادة المتبعة في عصره، عند الاسترسال في كل فن أدبي. والثاني: اعترافه بفضيلة السبق عليه لبديع الزمان، مؤكداً ذلك بالتصريح التالي: «وبعد فإنه

بنية النص الأدبي، وجعلها أداة إدانة ضد عصر آيل إلى السقوط، فراح يغمز ويرمز، ويكني ويوصف، حتى حير العقول، وأوقف المؤرخين والنقاد، وأصحاب السير، لجمالية هذا البناء الأدبي الخالد. يقول ابن خلكان «ومن عرفها - يقصد المقامات - حق معرفتها، استدل بها على فضل هذا الرجل، وكثرة اطلاعه، وغزارة مادته». (٩)

كيفية إنشاء المقامات: لعبت الصدفة دورها في وجود هذه المقامات، فقد قال ابن الحريري «أبو القاسم عبدالله» إن أبي كان جالسا في مسجد بني حرام / وهي سكة بالبصرة / قال: فدخل شيخ ذو طمرين، عليه أهبة السفر، رث الحال، فصيح الكلام، حسن العبارة، فسألته الجماعة: من أين الشيخ؟ فقال: من سروج (١٠). فاستخبروه عن كنيته فقال: أبو زيد. قال ابن الحريري: ففعل أبي «المقامة الثامنة والأربعين المعروفة بـ «الحرامية» وعزاها إلى أبي زيد المذكور واشتهرت، فبلغ خبرها الوزير شرف الدين بن خالد بن محمد القاشاني (١١)، وزير المسترشد بالله العباسي، فلما وقف عليها أعجبه وأشار عليه أن يضم إليها غيرها، ففعل واستطاع أن ينشئ خمسين مقامة. (١٢)

هذه الرواية لم يقبلها القفطي «كمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف الشيباني» لا سيما بصدد شخصية «أبو زيد السروجي» بطل المقامات، فقال معلقا: «إن أبا زيد المذكور، اسمه المطهر بن سلال، وكان بصريا نحويا لغويا، صحب الحريري، واشتغل عليه بالبصرة وتخرج به. وقد ذكرت ذلك مصادر أخرى. (١٣) وأما تسمية الرواية للمقامات بـ «الحارث بن همّام» فيقول عنه ابن

المستخدمة في معالجة الموضوعات في ذلك الفن، أي وجود منهجية نقدية إبداعية خالصة بحيث أنها لا تخل قطعاً بشروط الالتزام الأدبي. إلا أنها تخدم هدف الكتابة ضمن رؤية الإبداع لواقعه السياسي، الذي يعالجه من زاويته الخاصة، لذلك يجنح الحريري لجلب الانتباه لشكل أدبه لا لمضمونه، من النظرة الأولى، والإسقاط الأول لأذن المتلقي، مع محفز آخر هو، البعد النفسي وتأثيراته على السامع، في تلك الوهلة ذاتها، وبذا يصبح المنظور السياسي هو الخلفية القابعة وراء ستر اللغة وعناصر الإبداع الأدبي في المقامات.

ولغرض إمرار مشروعه المعرفي الخطر والمهم، فقد ضمنه كل العناصر الأساسية في الثقافة العربية - الإسلامية، من قرآن وحديث، وقول مأثور، وحكمة سارية، ومثل مضروب، وسكبها بقالب فني، قدر من جواره فيه، وإني لأجزم هنا، لو أن الجاحظ، كان حياً في زمانه، لما فاته التنبيه عليه، فثمة قرينة لهذا الطرح هي، أن واحداً من أفذاذ نقاد التراث الأدبي هو «الزمخشري» هذا الأديب الكبير، لا يقل شأنًا عن الجاحظ، من ناحية التصنيف والطبقة، قال في الحريري، بعد أن اطلع على أدبه: (١٦)

أقسم بالله وآياته.. ومشعر الحج وميقاته  
أن الحريري حري بان... تكتب بالتبر  
مقاماته

هذا الاعتراف النقدي من لدن الزمخشري، يجعلنا نقول: إن الحريري استطاع أن يمرر مشروعه الثقافي - السياسي، بدقة فائقة، كان قد أعد لها سلفاً، وكانت اللغة الأداة والوسيلة في ذلك المشروع الرائع، وقد صرح الحريري

قد جرى ببعض أندية الأدب، الذي ركزت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحها، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همدان، رحمه الله، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مشهور مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف، فإشارة من إشارات حكيم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلف فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع والضليع» (١٥).

وهنا تتوضح أماننا - في سياق هذا الاستهلال المنهجي - نقطتان متواشجتان هما، الأدب والسياسة بمنظور الأديب المتفاعل إيجابياً مع حركة التاريخ، فالنص الآنف الذكر يرمي إلى تحقيق أكثر من هدف في مرمى واحد، فهو قد ألمح إلى وجود «مباركة سلطوية» لإبداع مثل هذا النظم في هذا الفن الساخر اللاذع والرصين البليغ، نابعة من هرم السلطة العلوي «الوزير». وهذه التبريكة جبرها الحريري لنوازع فكره الثاقب المنتقد، ليدين حياء ذلك العصر، من خلال اللغة، ذلك السلاح الأمضى لدى المثقف، والذي أجاده الحريري أيما إجادة، ولغرض أخذ موافقة الجمهور، كتعبير عن «الرأي العام» لما يريد قوله في المقامات، فإنه انتشار إلى من سبقوه في هذه الصنعة، ليؤكد لها كصناعة أدبية بحتة، لكنه جعلها أداة تنبيه للغافلين على الدوام، وعلى هذا الأساس فإن هذا الطرح، يكون قد اشتمل على رؤيتين في منهج واحد. الرؤية الأولى ذات مغزى سياسي مبطن بلباس اللغة وأساليب الترسل الأدبي في تلك الفترة، حتى لا يكون هناك خروج على ما هو سائد، إلا أنه متميز ومتفرد. والرؤية الثانية تنطلق من لباس الأولى لتحكم منهج الكتابة ضمن عناصر لغة الإبداع



بهذا الصدد، لإمرار ذلك المشروع، موليا جانب التقية على مضمونه السياسي، بحيث إنه يوهم القارئ أنه لا سياسة هناك، في كل مقاماته، يقول:

«وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، ورؤية ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة، تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما شحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخُطب المحبرة، والمواظع المبكية، والأضاحيك الملهية عما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري».(١٧)

في هذا الإفصاح يبرز منهج الحريري، أو مذهبه، على حد تعبير الأوائل، وهو جماع ثقافة عصره، بجميع أبعادها الثقافية والأيدولوجية، والمتأمل لهذا التصريح يدرك أن الرجل يريد أن يقول كلمته في الحياة، كي يسمعها ذلك الجمهور من سواد الناس الأعظم، ليعلن - فيما بعد - أمام الكون، أنه قد بلغ رسالته، وفعلا رسالته قد وصلت منذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا هذا، ولكن من أخذ بها؟.

اسمع كيف يقول هو نفسه عن هذه الرسالة: «وأرجو ألا أكون في هذا الهذر الذي أوردته، والمورد الذي توردته، كالباحث عن حتفه بظلفه، والجادع مارن أنفه بكفه، فألحق بالآخرين أعمالا، الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسنون صنعا، على أنني وإن أغض لي الفطن المتغابي، ونصح عني المحب

المحابي، لا أكاد أخلص من عمر الجاهل، أو ذي غمر مُتجاهل، يضع مني لهذا الموضوع، ويندد بأنه من مناهي الشرع، ومن نقد الأشياء بعين المعقول، وأنعم النظر في مباني الأصول، نظم هذه المقامات في سلك الإفادات، وسلكها سلك الموضوعات، عن العجماوات والجمادات، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات، أو أثم رواتها في وقت من الأوقات، ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد الدينيات، فأني حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه، ونحي بها منحنى التهذيب لا الأكاذيب».(١٨)

أليست هذه رسالة موجهة من الحريري، لا غبار عليها، إلى كل الأجيال التي تعاقبت بعده، ولكن صدق من قال: «لقد أسمعت لو ناديت حيا... ولكن لا حياة لمن تنادي»(١٩)

وبتقديرنا أن الحريري كيف أسلوب المقامات لمنهج الأدبي والفكري، على ضوء رؤيته السياسية، والمتتبع للمقامات يدرك ذلك، إذا تمتع بحس نقدي، كما أنه يستطيع أن يشخص أساسيات منهج الحريري في كل مقامة تقريرا، وهذه الأساسيات هي:

١- أن كل مقامة تحمل اسما ذا دلالة معنوية أو مكانية، يُستدل بها على الشيء الموصوف، من خلال خلائق وطبائع أهل تلك البلاد - إن كان مكانا - وصفات متعارف عليها، إن كان الموصوف جمادا، أو نقدا، أو ما شابه ذلك.

٢- تشكل ظاهرة الكدية والتكسب، عمودا فقريا لهذه المقامات، ومن خلالها يتابع المتلقي ويشاهد صورا شتى على أساليب «النصب والاحتيال» في سياق أدبي نادر، تلعب اللغة فيه دورا مهما في بلوغ ذروته.



٣- تقوم اللغة ببناء هيكل المقامة بشكل متين، ليس للهنات فيها نصيب، وتتساوق موجات هذه اللغة في إيقاع قصير، متواتر، اسمه السجع، والمفردات النهائية تتوالد من معانيها وصرفها.

٤- شكلت المقامات لدى الحريري، اللبنيات الأولى للقصة القصيرة في الأدب العربي، وهو الأمر المهم الذي لم ينتبه إليه النقاد العرب في أننا المعاصر، أو في عصر النهضة وما تلاه.

وعلى هذه القواعد العامة لمنهجه، رسم الحريري كل مقاماته الشيقة.

### الإحالات والهوامش

١- ابن خلكان - وفيات الأعيان، ع/٦٣ - الترجمة (٥٣٥) نشرت د. إحسان عباس - منشورات دار صادر - بيروت ١٩٧١ م.

٢- المصدر السابق ع/٦٧.

٣- راجع استطرادات د. نوري جعفر، عن هذه الفقرة بدراسته القيمة «مع الحريري في مقاماته» والمنشورة في «آفاق عربية» العدد ١٠/١٩٧٩ م السنة الرابعة/ ص ٣٦.

٤- راجع «خيرالله سعيد» تطور صناعة الكتابة في بغداد وظهور الكتاب في العصر العباسي، المنشور في مجلة المعرفة السورية، العدد/ ٣٣٠/ آذار ١٩٩١ م.

٥- بلغ مجموع مقامات بديع الزمان الهمذاني ٥١ مقامة.

٦- راجع تفاصيل أكثر عند د. نوري جعفر - المرجع السابق أعلاه ص ٣٧.

٧- للاستزادة - راجع المرجع السابق / ص ٣٨.

٨- المرجع السابق / ص ٣٩.

٣- لم تخل أي مقامة من نقد اجتماعي - أخلاقي لواقع العصر الذي عاشه الحريري، وهو يصور بذات الوقت تشابك المتناقضات في الصيرورة الاجتماعية.

٤- تكشف مواقف الوعظ والتحدي، والمجابهة والاستغلال، صورة حية لأهل ذلك الزمان، بعد أن هاجرت المروءات حيزها من مكامن الذات، وأصبحت أسيرة الأهواء ليست من منشئها.

٥- يسقط الوعي التاريخي في المقامة، كجرس منبه، وعبر توظيفاته في النص، ضمن شرطي الزمان والمكان.

٦- تفجر الحدث باللغة الوصفية، التي تتحدث بها المقامة، وبأسلوب «خاص الخاص» أي بلغة الحريري وحده التي تفرد بها.

٧- يؤلف الشعر، الرديف الأمتن للنثر في لغة المقامة، وهو ثابت في جميعها.

٨- تعكس أجواء المقامات، الإسقاط الفلكلوري للموروث المتناقل شفهيًا، شعرا ونثرا، وتصحب طقوس المقامة أجواء الحكايا وأحاديث السمر، وتعيدك هذه الأجواء إلى حنين غابر، يؤثر المشاعر بإسقاطات نفسية، تمتد عبر التاريخ، يستدركه الحريري بذهن وقاد وصاف، ويوظفه بأحكام ولغة سردية شيقة ودقة في الأحكام.

أما منهجه السرد في أسلوب نظم المقامات، فيتركز على:

١- افتتاحية المقامة بقوله «الحارث بن همام».

٢- عنصر التشويق يبرز من خلال تراكمات الحدث وتجلياته، وبأسلوب شبه مسرحي يظهر البطل «أبو زيد السروجي» في نهاية كل مقامة، ليثبت ديمومة بقاءه.

٩- وفيات الأعيان ع/٦٦.

١٠- سروج: بلدة قريبة من حران من  
ديار مضر - ياقوت الحموي - معجم  
البلدان ٣/٢١٦ دار صادر بيروت  
١٣٧٦هـ/١٩٥٧م.

١١- يرى د. نوري جعفر أن المقامات  
كتبت للوزير جمال الدين عميد الدولة، لا  
للوزير القاشاني، راجع ذلك عنده في مجلة  
آفاق عربية، المرجع المذكور  
سابقا/ص٣٦.

١٢- ابن خلكان/ع٦٤.

١٣- القفطي/ أنباه الرواة على أنباه  
النحاة/٣/٣٦٧، ترجمة المطهر بن  
سلار، وراجع العماد الأصبهاني الكاتب،  
خريدة القصر - القسم العراقي /١/١٥  
و١/٢٤٤، نشرة محمد بهجت الأثري عام  
١٣٧٥هـ/١٩٥٥م/ والقسم الرابع  
١/٣٢٨، طبعة الدسوقي /٢/٣ القسم

العراقي طبعة الأثري  
٣١٩٤هـ/١٩١٤م.

١٤- وفيات الأعيان ٤/٦٥.

١٥- مقامات الحريري/ص٤-٥  
منشورات المطبعة الحسينية بمصر  
١٣٤٨هـ/١٩٢٩م.

١٦- راجع «ص١» من تصدير مقامات  
الحريري.

١٧- المقامات /ص٦-٧.

١٨- المصدر السابق /ص٨-٩.

١٩- البيت لفضالة بن شريك، من  
قصيدة يهجو بها عبدالله بن الزبير  
ومطلعها:

«أقول لغلمتي شدوا ركابي... أفارق  
بطن مكة في سوادي

وهناك الكثير ممن يعتقد أن هذا البيت  
لأبي العلاء المعري. راجع القصيدة كاملة  
في: الحماسة البصرية/٢/٣٠٠ - ٣٠١  
طبعة عالم الكتب - بيروت، دون تاريخ.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# الحدثاء....

## بين التّغريب والتّعريب

● مظهر الحجي

يكاد يكون مصطلح (الحدثاء) واحداً من أهم المصطلحات التي تشغل الأدباء والنقاد على امتداد الساحة الأدبية العربية كما أنه واحد من أكثر المصطلحات الأدبية إشكالية وإثارة للجدل بين النقاد والدارسين، وذلك لأنه مشتبه مع عدد من المصطلحات الأخرى، كالمعاصرة والأصالة والتجديد والتراث وما بعد الحدثاء، كما أنه من أكثر المصطلحات اضطراباً في تحديد دلالاته، وإنك لا تكاد تجد ناقلين أو أدبيين يتفقان على قول فصل يحدد دلالة (الحدثاء)، لأن كل أديب يصدر في تحديد المصطلح عن مرجعيته الخاصة، ومكوناته الأدبية والفكرية، ورؤيته للحياة، ويمكن لهذه النقطة أن تكون أكثر وضوحاً بعد أن نعرض بعض الآراء في هذا المصطلح.

وكسر الجمود الذهني والفعل، هي الحركة المستمرة في مواجهة الثقافة السائدة التي تحشو أفئدة الناس موروثة مهلهلاً، لا فائدة منه، لأن الأصالة الحقيقية في التراث هي التي تتصل بالحاضر وتتفاعل بحركة مستمرة متصلة بالحركة السرية للحياة، مرتبطة بالإحساس الإنساني العام، والتي تجمع بين الواقع والحلم، والخاص والعام، والذات والكلية، والزمن والأبدية، وتفتح المجهول، وتكشف خباياه» ١ هـ.

إن هذه التعريفات التي سقتها أنفا هي نماذج للاستثناس، لا الحصر، وهي وإن افترقت في بعض النقاط، إلا أنها تلتقي في بعضها الآخر، وأبرز نقاط اللقاء بينها:

أولاً: المعاصرة. فالمعاصرة شرط هام من شروط الحداثة. ولا نعني بالمعاصرة هنا التزامن، لأن كثيراً من الشعراء يعيشون زماناً، بأجسادهم، ولكنهم يعيشون بأفكارهم ورؤيتهم وموضوعاتهم وطرائقهم الفنية والتعبيرية، في أزمان سابقة لزمانهم المعاش، إنهم أسرى تجارب الشعراء السالفين.

وتصبح المعاصرة شرطاً من شروط الحداثة، حين يرتبط الشاعر بأحداث العصر وقضاياها، ويستفيد من الخبرات السابقة في تشكيل المفاهيم الجديدة، ويعبر عن عصره بأبعاده الحضارية كلها، (٥) وبذلك لا ترتبط المعاصرة بعصر دون آخر، وإنما هي متطورة أبداً بتطور الإنسان وانتقاله عن عصر إلى عصر.

ثانياً: التجديد. والتجديد شرط آخر للحداثة، ولكنه لا يتطابق معها تماماً، لأنه قد لا يتناول النص الشعري كاملاً، بل ينصب على جزء منه، فيجدد شاعر في المضمون ويجدد آخر في الشكل، وقد يجدد شاعر ثالث في بعض مكونات

يرى جان بوديار أن الحداثة (١): «هي صيغة متميزة للحضارة، تناقض صيغة، وهذا يعني أنها تناقض جميع الثقافات السابقة أو التقليدية، وتفرض الحداثة نفسها أمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، وكأنها واحدة متجانسة مشعة عالمياً من الغرب.

ومع ذلك تظل الحداثة مفهوماً غامضاً يتضمن في دلالاته إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخي وإلى تبدل في الذهنية» ١ هـ. في حين يرى يوسف الخال أن (٢) «الحداثة ليست مذهباً من المذاهب الأدبية، وإنما هي حركة إبداع، تماشي الحياة في تغيرها الدائم، وهي ليست زياً أو شكلاً خارجياً مستورداً، وإنما هي نتاج عقلية حديثة، تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً، انعكس في تعبير جديد».

بينما يرى أدونيس أن الحداثة (٣) «رؤيا جديدة، رؤيا تساؤل واحتجاج، وهي التغيرات: الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير، وهي مناخ عالمي، مناخ أفكار وأشكال كونية، وليست مجرد حالة خاصة بشعب معين». ١ هـ

ويرى عبد الحميد جوده أنه (٤): ليست الحداثة هي المعاصرة بالضرورة، ربما تكون أو لا تكون. الحداثة هي الجدة في أية لحظة تاريخية متغيرة، خارجة عن الزمن داخله فيه، خارجة عنه إبداعاً وخلقاً وخلوداً، داخله فيه مكاناً وتجربة وخبرة، وهذا يفتي لنا أن نقول: إن امرأ القيس أكثر حداثة من البارودي وشوقي وحافظ، وإن الشنفرى أكثر جدة من صلاح عبدالصبور وأعمق رؤية وأكثر كشفاً. الحداثة مرتبطة بالتجربة الخلاقة الإبداعية. ليست الحداثة شكلاً من أشكال البدع والتعليقات أو الزيّ، وإنما هي التحويلات العظيمة في مجرى التراث،



الأسلوب التعبيري: بينما تسعى الحداثة إلى التغيير الشامل المناقض للقديم مناقضة تامة.

ثالثاً: العالمية. فالحداثة ليست حكرًا لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وإنما هي مشاعة بين الجميع، وينبغي لها أن تصب في تيار إنساني عام.

هذه العناصر الثلاثة، المعاصرة والتجديد والعالمية، هي أبرز مكونات الحداثة، ونحن وإن سلمنا بصحة بعضها، فإننا نقف أمام بعضها الآخر محتفظين متسائلين، وأعتقد أنه يحق لنا أن نسأل: ما المقصود بمصطلح العالمية؟

إننا نقف مع هذا المصطلح متعاطفين ومساندين، إذا كان يدعو إلى خلق مناخ عالمي، كما يرى أدونيس، أو إلى الارتباط بالإحساس الإنساني العام، كما يرى عبد الحميد جیده، لأن الحداثة، بهذه الرؤية، تصبح دعوة إلى التعريب بين الشعوب، وخلق مناخ إنساني شامل يرتقي بالجنس البشري دون تمييز.

لكن هذا المصطلح يفصح عن رؤية مناقضة، وهي رؤية مرفوضة رفضاً مطلقاً لا يقبل الحوار. وقد أفصح جان بوديارد عن هذه الرؤية المتسلطة، حين رأى أن الحداثة تفرض نفسها أما التنوع الجغرافي والرمزي للثقافات، وكأنها واحدة متجانسة مشعة عالمياً من الغرب».

١هـ. إن هذه الرؤية تثير في نفوسنا، نحن الشرقيين، نوازع الشك العميق بأهداف المركز - الغرب، وما يدبره لنا ولغيرنا من الأمم التي تعيش على حواف المركز، أو بعيداً عنه، وبما أننا، نحن العرب، نعيش على تماسٍ جغرافي مع المركز - الغرب، فإننا معنيون مباشرة بأهدافه ومخططاته.

إن «عالمية الحداثة» كما يفهمها الغرب، تعني السعي الحثيث إلى تذويب الخصوصية القومية عند الأمم والشعوب كافة، وبما أن الحداثة المعاصرة صادرة عن المركزية الأوروبية، التي انتقلت الآن إلى المركزية الأمريكية الجديدة، فإن دعوتها، تعني بوضوح لا يقبل الجدل، ذوبان الشعوب لصالح المركز، وتعميم نموذج المركز على الشعوب جميعاً، وبهذا تسقط مقولة الربط بين عالمية الحداثة وإنسانيتها، لأنها إنسانية، بل قوة قاهرة متسلطة، تحمل من الهول أكثر مما كان يحمله النموذج العسكري الأوروبي الذي تمثل بالاستعمار المسلح لأراضي الأمم والشعوب. ولقد كنا أكثر الأمم معاناة من الاستعمار العسكري، ولكن معاناتنا ستكون أكبر، من الاستعمار الجديد الذي يسعى إلى الهيمنة على العقول، لفترات زمنية طويلة، أو أبدية، كما يريد لها أن تكون.

لقد تنبه جزء من المركز القديم - أوروبا، إلى الخطر الداهم الصادر عن المركز الجديد - أمريكا، فكانت صيحة رئيس الجمهورية الفرنسية مفعمة بالمرارة حين قال بتاريخ ١٢/٣/١٩٩٥ (٦): «إن الإنكليزية هي اللغة السائدة على الساحة العالمية اليوم، وإن أجهزة الإعلام تستخدمها بنسبة تبلغ تسعين بالمئة، وفي هذا خطر كبير على خصوصية اللغات الأخرى، كالعربية والصينية والهندية وغيرها، لأن سيادة الإنكليزية ستذيب هذه اللغات وتقضي، بالتالي، على خصوصيتها وتفرداها». ١هـ.

وفي يقيني أن خوف الرئيس الفرنسي على لغته أكبر بكثير من خوفه على اللغات الأخرى، بل أكاد أقطع بأنه الخوف الرئيس في مقولته.

الجملة العربية.

ويحق لنا أن نتساءل هنا، على أي مستوى يريد هؤلاء النقاد للقصيدة أن تخرق؟ أتخرق نظام الجملة على المستوى النحوي أم على المستوى الصرفي أم على المستوى البلاغي أم على المستوى المعنوي؟. أعتقد أن أصحاب هذا الرأي يلقون كلامهم جزافاً، لأن درايتهم بالعربية دراية جيدة أمر مشكوك فيه، ولأنهم لا يدركون ما يترتب على هذا الاختراق من نتائج، إن قدر له أن يتم، أو إنهم يدركون ويديرون!!

إن اختراق نظام الجملة أمر خطير ومستحيل. إنه خطير لأنه سيؤدي إلى قيام القطيعة التامة مع كل ما كتبناه أو انجزناه في القديم والحاضر القريب والحاضر المعاش، وإن الأبناء يعلقون من عراقبيهم في الخواء، منقطعين عن جذورهم وانتمائهم، لأنهم سيفقدون ميزة (التواصل)، وهي ميزات العربية فيما أرى.

كما أن هذا الاختراق مستحيل، لأننا نحتاج إلى البديل، فما هو البديل المقترح، ليكون آلية تفكير وإبداع وتواصل؟ أعتقد أن العرب الآن، في ظل النظام العالمي الجديد، مخترقون تماماً وعلى المستويات كافة، النفسية والثقافية والاقتصادية، وغيرها، ولم ينجح من هذا الاختراق حتى الآن إلا المستوى اللغوي، وإن اختراق نظام الجملة، يعني اختراق آخر الحصون، وهذا يبين بجلالة خطورة هذه الدعوة. ولا أكون مغالياً إذا قلت: إن على أصحاب هذه الدعوة، الذين يصدر عن حسن نية فيما يدعون إليه، أن يعيدوا النظر، بل أن يمعنوا النظر فيما يقولون، وإلا فهل يبلغ أعداؤنا في أذيتنا أكثر مما نحن بالغون!.

إلى أي مدى بلغت القصيدة العربية في مسيرة الحداثة؟

إن الإجابات على هذا السؤال كثيرة ومتناقضة تناقضاً صارخاً، ففي حين يرى الكثيرون أن القصيدة العربية المعاصرة قطعت شوطاً طويلاً على طريق الحداثة، يرى البعض الآخر أن القصيدة العربية لم تبلغ مرحلة الحداثة بعد. ولن نناقش هنا أصحاب الرأي الأول، لأن الدراسات التي تناولت شعراء الحداثة العرب المعاصرين ومبدولة، ولكنني سأقف عند بعض الآراء والحجج التي يسوقها نقاد الرأي الثاني. فهؤلاء يرون أن القصيدة العربية لم تدخل عالم الحداثة لأسباب عديدة أبرزها:

أولاً: إن الشعر العربي المعاصر لم يخترق بنية القصيدة العربية التقليدية. وفي زعمي أن هذا الرأي ينطوي على كثير من التعسف والمراوغة المضللة، لأن فعل (الاختراق) ينطوي في دلالته على تدمير المخرق (بكسر الراء) لما يخترقه، وبهذا المعنى فإن هؤلاء النقاد يريدون للشعر العربي المعاصر أن يدمر القصيدة العربية التراثية والمعاصرة، وأن يدير ظهره لها تماماً، مدمراً الجسور التي تربطه بها، على صعيد الشكل والمضمون والأدوات التعبيرية، وهذا يعني أن يتجول الشاعر في مرجعيته الشعرية إلى مرجعية أخرى، مناقضة لمرجعياته العربية، فإلى أي المرجعيات يريد هؤلاء النقاد للشاعر أن يعود؟ أعتقد أنه لن يجد أمامه سوى النموذج الغربي، كما أعتقد أنه الهدف المضمّر عند هؤلاء النقاد، وهو الهدف عينه الذي تسعى المركزية الغربية جاهدة إلى تحقيقه.

ثانياً: إن الحداثة لم تحدث لأن القصيدة العربية المعاصرة لم تخترق

ثالثاً: إن القصيدة العربية لم تدخل عالم الحداثة لأنها لم تخترق نظام الدلالة في اللغة العربية.

وهنا يقع خلط كبير عند بعض النقاد، بين نظام الجملة العربية المحكم، وبين تطور دلالة المفردة في اللغة العربية. فنظام الجملة لا يمكن المساس به، لأن التغيير يعني إحداث لغة جديدة وغريبة منقطعة عن سابقتها، أما تطور دلالة المفردة أو دخول دلالات جديدة، نتيجة لعملية الثقافة مع الأمم الأخرى، فأمر بدهي، حدث ويحدث، وهو رهن بتطور المجتمع، فاللغة رموز واصطلاحات جمعية، ولكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع دلالاتها ومفرداتها، وإن تتبّع سريعاً لمسيرة المجتمع العربي عند الجاهلية وحتى الآن، يبين ما أصاب اللغة من تطور، لقد انكفأت بعض المفردات في بعض المراحل، لتفسح المكان لأخرى صعوبة في التمييز بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للمفردة في أحيان كثيرة. وعلى الرغم من اشتغال بعض الدارسين، في القديم والحديث، في هذا الضرب من العلم، (الحقيقة والمجاز) فإن المكتبة العربية مازالت تفتقر إلى معجم شامل، يتميز بين الدلالة المعجمية والدلالة المجازية، مع تتبّع مسيرة حياة كل مفردة من مفردات اللغة.

رابعاً: إن القصيدة العربية المعاصرة لم تدخل عالم الحداثة بعد، لأنها مازالت قصيدة (غنائية)، وينبغي للقصيدة الحديثة أن تكون صامتة، بعيدة عن الضجيج والصخب.

وإنني أتساءل دهشاً: هل الغنائية سبّة أو فعل مناف للحشمة، ترتكبه القصيدة العربية المعاصرة؟ وما مرجعية القصيدة الصامتة التي يريدون للشعراء كتابتها؟ وإذا كانت (الغنائية) ميزة خاصة

بالقصيدة العربية، فإن تفردها بهذه الميزة لا يلغي إنسانيتها، بل تبقى نمطاً من الشعر يحمل هويته الخاصة به، وهو يصب في بحر التراث الانساني العام، وإن الغنائية لا تعني (الفردية) التي تنتهي إلى الانكفاء والعزلة، وإنما هي شعور فردي يعبر عن شعور جمعي. إن الشاعر في غنائيته يعبر عما يعجز أبناء مجتمعه العاديون عن التعبير عنه، فيغنّون أنفسهم بلسانه.

خامساً: إن قصيدة النثر لا تمثل قصيدة الحداثة العربية، على الرغم من الآمال التي عقدت عليها، لأنها لم تؤصل لنفسها، بل انكفأت وتراجعت منحصرة تاركة على الساحة الشعرية بعض التجارب الجيدة.

من الواضح أن هذه المقولة تنطوي على تناقض واضح مع نفسها، لأن هذا اللون من الإبداع لا يندرج تحت عنوان الشعر، بل هو إلى المقالة الذاتية أو الخاطرة أقرب. وما أدري كيف نجتمع بين النقيضين، الشعر والنثر، في عنوان واحد هو (قصيدة النثر)، على الرغم من إلحاح كتابها ونقادها على هذا العنوان.

كما أن هذه المقولة تتناقض مع مقولة (الاختراق) السابقة، لأن قصيدة النثر اختراق واضح لبنية القصيدة العربية على صعيدي الشكل والموسيقى، فهي، في مرجعيتها الفنية، أقرب إلى الغربية منها إلى العربية.

### تعريف مقترح للحداثة:

إن الجذر اللغوي لكلمة (الحداثة) واحد في أصول لغتنا، وقد جاء في معجم تاج العروس (٧): «حدث الشيء حدوثاً وحداثه نقيض قدم. والحديث: نقيض القديم. والحدث: كون الشيء ولقد



تبقى رافداً من روافد النهر الإنساني،  
مادام الإنسان غايتها الأسمى.

### مرجعية الحداثة العربية المعاصرة.

إن الحداثة العربية اليوم تعود في  
مرجعيتها إلى مصدرين:  
الأول: الثقافة مع الأمم:

إن عملية الثقافة هذه لم تنقطع عبر  
تاريخنا الطويل، لقد استوعبت الحضارة  
العربية الإسلامية ووعت حضارات الأمم  
السالفة لها، وأعادت إنتاجها، ثم اسبغت  
عليها من روحها، متابعة التجديد  
والابتكار، حتى وصلت بها إلى ما وصلت.  
أما اليوم فإن عملية الثقافة تتم مع الأمم  
الغربية منذ أواخر القرن الماضي فتمثله  
بحركة الترجمة الواسعة والاطلاع على  
تجارب هذه الأمم. وكان لتجارب الأدباء  
الروس حظ ليس باليسير في حركة  
الترجمة هذه.

الثاني: التراث العربي والإسلامي:

ويشمل ذلك التراث القديم المتمثل  
بحضارة المنطقة العربية الموهلة في أعماق  
التاريخ المعروفة، والتراث القريب المتمثل  
بالحضارة العربية الإسلامية العظيمة،  
ولقد كان هذا التراث القريب، وما زال، من  
أهم مكونات الشخصية العربية المعاصرة،  
كما كان التراث الشعري، وما زال، معيناً  
للشعراء المعاصرين، لا يعرف النضوب.  
بل إننا نستطيع أن نقول جازمين: إنك لن  
تجد شاعراً عربياً معاصراً لا يرجع في  
مكوناته الرئيسية الأولى إلى هذا المنهل  
الثري.

ويمكننا أن نصف الحداثة العربية عبر  
مراحلها، في حداثتين:

الأولى: حداثة هادفة. وهي تسعى  
تحت غطاء الشعر، إلى تفكيك المجتمع،

تطورت دلالة هذا الأصل (حدث) في  
العصر العباسي، لتغدو مصطلحاً نقدياً  
خاصاً بالشعر الحديث في زمنهم، حيث  
أطلق النقاد على الشعراء العباسيين:  
(الشعراء المحدثين)، فقال ابن المعتز (٨):  
« قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما  
وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول  
الله، صلى الله عليه وسلم وكلام  
الصحابية والأعراب وغيرهم وأشعار  
المقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون  
البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا  
نواس ومن تقيهم لم يسبقوا إلى هذا  
الفن. » ١هـ.

وقال ابن رشيقي (٩): «أول من فتق  
البديع من المحدثين بشار بن برد» ١هـ.  
وقد تنبه هذا الناقد منذ ألف عام ونيف  
إلى تجدد الشعر وحداثته الدائمة فقال  
(١٠): « كل قديم من الشعراء فهو محدث  
في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله... » و  
«قول عنتره: (هل غادر الشعراء من  
متردم) يدل على أنه يعد نفسه محدثاً»  
١هـ.

إن مقولات هذين الناقدين وأصراهما  
تفصح بجلاء عن إدراكهم لمعاصرة  
الشعر وحداثته وتجده الدائم عبر  
مسيرته التاريخية الطويلة، وتأسيساً على  
ما سبق يمكن أن نعرف الحداثة بالصفة  
التالية:

الحداثة هي التجدد الدائم المواكب  
لتطور الأمة الحضاري بألساقه المختلفة،  
الأدبية والفكرية والعلمية والاجتماعية  
والروحية، أو هي التجديد المحرض على  
التطور والتجاوز باتجاه الأفضل، وهي  
بمراحلها وإنجازاتها كلها تجعل الارتقاء  
الدائم بالإنسان هدفاً نهائياً.

وحين تسم الأمة حداثتها بميسمها  
الخاص، فإن هذا لا ينفي عالميتها، بل



لتمديره أو إعادة ربطه بالآخر. ونموذجاً على ذلك في التراث، الشاعر أبو نواس. هذا الشاعر الكبير الذي حاول، تحت غطاء التحديث، أن ينسف النموذج الشعري العربي الأسمى بمقاييس عصره، والمتمثل بالقصيدة المعلّقة، بادئاً بشكلها الخارجي ونمط ترتيبها للموضوعات، مفتتحاً بالدعوة إلى تجاوز المطلاع الغزلي والطللي، واستفتاح النص الشعري بموضوع معاصر، وكان هذا الموضوع وصف الحمزة وكان القائل (١٣):

أما حين نبحر قليلاً من الزمن لنقارب تراثنا القريب، فإن الأمر يصبح مختلفاً، لأننا نستطيع أن نوثق كلامنا بالنماذج الشعرية التي نريد، فكتب التراث حافلة، والشواهد مبذولة.

وإنني أبيع لنفسي أن أزعج جاداً أن الشعر العربي الجاهلي، بنماذجه المختلفة، يمثل مرحلة هامة من مراحل التجدد والتحديث، وما يدفعني إلى هذا الزعم، صوت العقل الذي لا يمكن أن يقبل مقولة أن هذا الضرب من الشعر الراقي والمكتمل جاء منقطعاً بلا مقدمات، بل هو مرحلة من مراحل حضارية سابقة تؤسس لمراحل لاحقة، ولكن الافتقار إلى التوثيق يجعلني أبقى هذا في حيز الزعم لا الجزم. ولا أستطيع، في هذه المقاربة العاجلة

لتراثنا العربي الإسلامي، أن أستقضي هذه المساحة الفنية الشاسعة، ولكنني سأكتفي بنماذج للتمثيل لا الحصر، كما سأكتفي بوقفات ثلاثة، أعتقد أنها تصلح للتمثيل على التحديث الدائم في القصيدة العربية.

الوقفة الأولى: صدر الإسلام والشاعر مالك بن الريب (١٤). ذلك الشاعر الذي تحول، في قيمه، من قاطع للطريق، فاتك، إلى مجاهد في سبيل الله والدين والدين الجديد، تحت راية سعيد بن عثمان، والذي انقطعت به سبل الحياة في طريق

لتمديره أو إعادة ربطه بالآخر. ونموذجاً على ذلك في التراث، الشاعر أبو نواس. هذا الشاعر الكبير الذي حاول، تحت غطاء التحديث، أن ينسف النموذج الشعري العربي الأسمى بمقاييس عصره، والمتمثل بالقصيدة المعلّقة، بادئاً بشكلها الخارجي ونمط ترتيبها للموضوعات، مفتتحاً بالدعوة إلى تجاوز المطلاع الغزلي والطللي، واستفتاح النص الشعري بموضوع معاصر، وكان هذا الموضوع وصف الحمزة وكان القائل (١):

عاج الشقي على دار يسائلها  
وعجت أسأل عن خمارة البلد  
لا يرقىء الله عيني من بكى حجراً  
ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد  
قالوا: ذكرت ديار الحي من أسد  
لا درّ درك قل لي: من بنو أسد  
ومن تميم، ومن قيس وإخوتهم  
ليس الأعراب عند الله من أحد. اهـ  
وواضح أن هذا القول يفصح عن عداء شديد للجنس العربي، وواضح أيضاً أن دعوته إلى التجديد تضرع شعوبية مغالية، لم يهذبها الإسلام السمح. ولم يكن أبو نواس الشعبي الوحيد، كما أن قولنا هذا لا يفرض من شاعريته العظيمة.

أما نموذجنا من المعاصرة فسهيد عقل (١٢)، الشاعر اللبناني الذي انصبت دعوته التجديدية على أداة التعبير العربية بنموذجها الفصيح، واعتماد العامية أداة تعبير بديلة. وما أظن أننا بحاجة إلى التفصيل في آثار هذه الدعوة المدمرة على أمتنا العربية، إذا تذكرنا أنه توجّ دعوته هذه، بالكتابة بالحرف الغربي اللاتيني.

الثانية: حادثة بانية. وأستطيع أن أقول هنا، وبكثير من الاطمئنان: أن حركة الحداثة البانية المجدّدة لم تتوقف مسيرتها في تراثنا البعيد أو القريب أو

العودة من الشرق، ففضى نحبه بعيداً عن موطنه. لقد ترك لنا قصيدة هامة مؤثرة وتعتبر واحدة من عيون الشعر الذي قيل في رثاء النفس، ومنها أقطع قوله:

ألا ليت شعري هل أبينن ليلة  
بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا  
فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه  
وليت الغضى ما شى الركاب لياليا  
لقد كان في أهل الغضى، لو دنا الغضى،  
مزار، ولكن الغضى ليس دانيا  
ألم ترني بعث الضلالة بالهدى  
وأصبحت في جيش ابن عفان غازياً  
إن هذا النص، بأبياته مجتمعة، زفرة  
فارس أثلفه المرض وذهب بنفسه، وهو  
يفصح عن تجدد في النص الشعري على  
مستوى الشكل والمضمون وأدوات  
التعبير. فعلى المستوى الأول، الشكل،  
تجاوز الشاعر النمط الشعري المثالي  
التمثل بالعلقة، فلم يستفتح بالغزل، ولم  
يقف على الأطلال، ولم تتعدد أغراضه، بل  
كان النص لوحة أحادية المشهد لفارس لم  
يهزمه الموت في ساحات القتال، بل أسقطه  
على فراش المرض العاجز، فتداعت أمام  
خياله مشاهد الأهل والوطن، وهو  
الغريب الوحيد المدنف.

وعلى المستوى الثاني، المضمون، يمثل  
هذا النص أهمية خاصة، فيما أرى، لأنه  
يفصح عن تطور كبير في أفكاره ومعانيه،  
بل إن هذا التطور يكاد يكون انقلاباً  
كاملاً، إنه يفصح عن مواكبة القصيدة  
لحالة الانبعاث في المجتمع العربي، ثم  
المسلم. فالشاعر يقلع عن ضلالاته  
وينخرط تحت لواء الهدى، لواء الجهاد.  
إنها معان جديدة في مجتمع جديد ورؤية  
جديدة للحياة، بعد انتقال العربي من  
حياة البداوة إلى حياة الدولة والنظام،  
وتكريس الذات من أجل أهداف كبرى،

وبذلك اتسع فضاء النص بانتقاله عن  
القبيلة الذاتية إلى العالمية، فتمثله بالدين  
الجديد، الإسلام، ولقد قدم الإسلام  
نفسه ديناً إنسانياً أممياً، فكان الفضاء  
أمام الجميع بلا حدود.

أما على المستوى الثالث، أدوات التعبير،  
فإن من الواضح أن لغة الشاعر قد  
ابتعدت كثيراً عن غرابة لغة الجاهلية  
وصعوبة التواصل معها بلا وسيط. لقد  
أصاب اللغة ما أصاب المجتمع من تطور  
وتهذيب. أما أجمل ما في هذا النص فهو  
حامله الفني الذي لم يكن خيالياً فنياً أو  
صنعه بديعية، وإنما كان وقدة شعورية  
حارة، تدفع قارئه إلى الحزن العميق،  
فالبكاء.

الوقفة الثانية: العصر العباسي.  
وستكون مع اثنين من شعرائه، الأول:  
أبو تمام، والثاني خالد الكاتب. وإن  
اختياري لهذين الشاعرين لا يعني تمثيل  
العصر كاملاً، لأن العصر العباسي، الذي  
امتد قرونًا في الزمن، هو أهم مراحل  
التجديد والتحديث في تراثنا العربي  
الإسلامي، وذلك لاقتران الحداثة بهوية  
حضارية واضحة ساطعة، سطوع  
الحضارة العربية الإسلامية التي بلغت  
الأوج في انفجاراتها المعرفية المتلونة،  
فكانت مرحلة انعطاف حادة في تاريخ  
الحضارة الإنسانية.

لقد واكب الشعر هذه المرحلة الفنية  
الهامة، فكان متلوناً كتلونها، غنياً مترفاً  
كغناها وترفها، وكانت انفجاراته الفنية  
مساوية لانفجاراتها المعرفية. ولم يكن  
أبو تمام أول المحدثين، ولكنه كان رأساً  
من رؤوسهم، تناول في حديثه شكل  
القصيدة ومضمونها وأدواتها التعبيرية،  
ولكن الأهم في تجديده انصب على المعاني  
والأدوات التعبيرية.

فنياً يحتذى في زمنه وماتلاه، وإن قصيدته في وصف عمورية:

### السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب  
نموذج ساطع لمذهبه. وسأقف هنا عند جانب واحد من جوانب مذهبه متناولاً تجديده في بناء الصورة الشعرية.

لم تتناول حادثة أبي تمام أركان الصورة الشعرية، ولكنها انصبت على ما هو أخطر وأهم. لقد تناول العلاقة بين طرفي الصورة الشعرية (المشبه والمشبّه به) فكان عمله هذا اختراقاً لنظام العلاقة بين طرفي الصورة الذي تكرر واستقرّ عبر قرون عديدة، وهو في حقيقته تعبير عن البنية العقلية والأخلاقية للمجتمع، ولقد أحدثت صور أبي تمام خلخلة أو صدعاً في نظام البنية هذا، وتلا ذلك ما تلاه من بلبلّة وفزع وانقسام بين النقاد والمتقّين إلى مؤيدين ومعارضين، كما رافق هذا الانقسام كثير من التطرف الحاد، وإن بيته المشهور:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه

بكفك ما ماريت في أنه برّد  
مثال صارخ على ما أحدثه أبو تمام. إنه يشبه الحلم بالشوب الرقيق، كما يجعله بين اليدين، وقد عبر الأمدى عما أحدثته هذه الصورة وأمثالها من بلبلّة في عصرها عندما قال (١٧): "هذا البيت لم يفهمه المتقدمون، لأنهم لم يألّفوا هذه الصورة، صورة الحلم بالكفين، وتشبيهه بالبرود، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجمال في مثل هذا البيت:

أحلامنا تزن الجبال رزانة  
وتخالنا جنأ إذا ما نجهل  
ويمكن أن نضيف من جميل شعره قوله (١٨):

غدت تستجير الدمع خوف نوى غد

لقد وعى أبو تمام حضارة عصره، وتمثل فلسفاتها بعمق، فظهر هذا الوعي والتمثل واضحاً في شعره، حتى غدا شاعر الشريحة المثقفة، وارتفع بشعره فوق الجماهير الواسعة، فكان أول مؤسس لمقولة (نخبويّة الشعر). إنه لم يكن من الشعراء الذين يعرضون معانيهم عرضاً قريب التناول، بل كان يوغل في الغوص وراء المعاني مازجاً شعره بكل ما تمثّل من ثقافات وفلسفات، حتى ليصعب أو يستحيل على المتلقّي البسيط فهم ما يقول.

ولقد فطن أبو الفرج الأصفهاني إلى هذه الظاهرة حين عرّف بأبي تمام قائلاً (٥): «شاعر مطبوع لطيف الفطنة، دقيق المعاني، غوّاص على ما يستضعف منها، ويعسر متناوله على غيره». ١٠هـ. ولقد وصلت هذه الحالة الشعرية عنده إلى الغموض والإبهام أحياناً، أو ما يسمى الآن (ظاهرة الغموض الفني)، وهو بهذا اللون من الشعر يقارب الشعراء الرمزيين المعاصرين أو يقاربونه، وقد وصّف الأمدى هذه الظاهرة الفنية عنده فقال (١٦): "إنه يُنسب إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج". ١٠هـ.

إلى قصيدة أبي تمام لا تسلم نفسها للمتلقّي البسيط، ولا تفصح عن نفسها للقارئ المثقف بسهولة ويسر. ويمكن أن تكون قصيدته في رثاء القائد محمد بن حميد الطوسي والمستفتحة بقوله:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر

فليس لعين لم يفض ماؤها عذر  
نموذجاً صالحاً لما نقول.

ولقد كان تجديده في أدوات التعبير متناعماً مع حداثّة معانيه، حتى يمكننا القول إن طرائقه في التعبير غدت مذهباً



شعره قوله:

كبدٌ شفها غليل التصابي  
بين عتب وسخطه وعذاب  
كل يوم تدمى بجرح من الشوق  
ونوع مجدد من عذاب  
يا سقيم الجفون أسقمت جسمي  
فاشغني كيف شئت، لا بك مابي  
إن أكن مذنباً فكن حسن العفو  
أو اجعل سوى الصدود عقابي  
الوقفة الثالثة: عصرنا الحديث

وأحب أن أؤكد هنا أن القفز على مرحلة عصر الانحطاط أو عصر الدول المتتابعة لا يعني بالضرورة إسقاطها من حركة التجديد إسقاطاً تاماً، لقد انكفأ معظم الشعر على نفسه وارتكز على البنية الصوتية المتمثلة بالصنعة اللفظية في لغته، واهتم بالموضوعات الصغيرة، ولكن بعضه الآخر لم يقع في الشرك نفسه، وأكتفى هنا بالتذكير بعدد من الشعراء أمثال ابن عني و ابن القيسراني والبهاء زهير وأضرابهم (٢٠).

بدأت الحداثة الشعرية العربية المعاصرة مع بداية المشروع النهوضي العربي الحديث الذي أخذ يفصح عن نفسه منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولقد واكبت الحداثة الشعرية هذا المشروع في إرهاباته وإنجازاته، ثم انهياراته المتلاحقة على صعيد الفكر والنفس، كما واكبته في انكفائه في مرحلته الراهنة، أو وقفاته المتألفة ومراجعة الذات وقراءة ما مضى لتأمل الآتي، وإن القصيدة العربية تقف الآن هذه الوقفة نفسها، وهي، كما أرى، تقف على مفارق متشعبة تشعب المستقبل المنشود من هذه الأمة، أو المراد لها من الآخر.

وقد بدأت حركة التجديد المعاصرة بالقفز إلى الوراء قروناً عدة، لتعود إلى ما

وعاد قتاداً عندها كل مرقد  
وأنقذها من غمرة الموت أنه  
صدود فراق لا صدود تعمد  
فأجرى لها الإشفاق دمعاً مورداً  
من الدم يجري فوق خد مورد  
هي البدر يغنيها تودد وجهها  
إلى كل من لاقت، وإن لم تتودد  
فالاستجارة تكون بالقوى الحامي، أما  
أن تكون بالدمع فإنه أمر مربك وغير  
مفهوم.

وإن هذا الشعر وأضرابه يفسر قول الشاعر أبي العميثل، وقد سمع أبا تمام ينشد بعض شعره، «لماذا لا تقول ما يفهم؟» وقد أجابه أبو تمام على البديهة: "وأنت لماذا لا تفهم ما يقال؟". إن أبا العميثل وأضرابه لم يفهموا كنه النقلة الواسعة من جفاء البداوة إلى طراوة الحضارة وعمقها في شعر أبي تمام وغيره من المحدثين، ولقد غدا أبو تمام وأضرابه ظاهرة فنية مؤسسة لتيارات نقدية متصادقة ومؤججة لنار الصدام بين القديم والحديث، مما فتح أمام النقد باباً، بل أبواباً عريضة واسعة.

نموذجنا الثاني الشاعر خالد الكاتب، معاصر أبي تمام ونقيضه في الآن نفسه، ذلك لأنه، في معظم شعره، نموذج للشاعر الذاتي الوجداني في زمنه، كما أنه يمثل نمطاً جديداً في بناء النص الشعري. لقد مال إلى كتابة النص المكثف الذي لا يتجاوز عدد أبياته أصابع اليد الواحدة، وإن المشابهة كبيرة بين ما يسمى اليوم (البطاقة الشعرية) أو (الومضة) وبين ما كان يكتبه خالد، مع خلاف في المضمون باختلاف العصر. ولقد دافع عن منهجه حين نعى عليه قصر قصائده وميلها إلى المقطعات، فقال: (١٩) "إذا بلغت المراد في أربعة أبيات فالزيادة فضل". ١ هـ. ومن



الأقطار العربية الأخرى.

ولكن التحديث والتجديد مازال ينصب على المضمون والأشكال التعبيرية ووعي الذات العربية، والعالم المحيط، مع بروز مرجعية غربية، وكانت نتاجاً طبيعياً لعملية المثاقفة مع الآخر، وكان من البدهي أن يبدأ الصدام، مبكراً، بين القصيدة التقليدية ذات المرجعية العربية الخالصة، والقصيدة الحديثة التي مازجت بين مرجعيتها العربية والمثاقفة مع آداب الأمم الأخرى، وليس هذا الصراع بدعا في تاريخ القصيدة العربية، فالصراع بين الحداثة والمحافظة في العصر العباسي الأول وما تلاه، لا يغيب عن بال أي قارئ حصيف أو ناقد متتبع. ولكن القصيدة الحديثة لم تقف عند هذا الحد، بل قفزت قفزة واسعة جداً في أواسط قرننا الحالي، فكانت (قصيدة التفعيلة)، هذا العمل الإبداعي الذي فجر معارك نقدية حامية بين الحداثة والمحافظة، ومازالت هذه المعارك على احتدامها، وستبقى ببقاء هذه الأمة، وهي لعمرى، ظاهرة صحية تدل على حيوية أمتنا وقدرتها على الحوار والتطور بالخروج من قديم إلى حديث، وفي هذا مافيه من ميل نحو الحياة المتجددة الدائمة، فهل كانت قصيدة (التفعيلة) مروقاً من تعاليم القصيدة التقليدية، وهل انخلعت من فضاءها، لتحلّق في فضاء نقيض؟

أقول: لا. وعلى الرغم من أن تجديد قصيدة التفعيلة انصب على الشكل والمضمون والأساليب التعبيرية، إلا أنها لم تنخلع أبداً من مرجعيتها العربية، ولقد أضافت جديداً هاماً حين امتدت بتحديثها إلى البنية الموسيقية للقصيدة لتعيد تشكيلها بصيغة أكثر انقياداً وانسياباً، فتجاوزت نظام البحر والقافية، ولم يعد البحر

اعتبرته نماذج شعرية رقيقة تحتذى، فكان الشعر العباسي وما سبقه مثلها الأعلى، وكانت معارضات محمود سامي البارودي لهذه النماذج الشعرية، مرحلة جديدة تماماً، قفزت فوق قرون من الشعر الذي اعتبره نموذجاً شعرياً ساقطاً، لقد قفزت فوق شعر أدب الدول المتتابعة وما تلاه من شعر في الزمن العثماني. ثم اقتفى أثر البارودي عدد من الشعراء، فكان أحمد شوقي، وكان قوله:

**اختلاف النهار والليل يُنسي  
اذكُرنا لي الصبا وأيام أنسي**  
معارضة لسينية البحري المشهورة التي يستفتحها بقوله:

**صنّت نفسي عما يدنس نفسي  
وترفّعت عن جدا كلّ جبس**  
ولكن الجيل الثاني من الشعراء لم يقف عند حدود المعارضة، بل بدأ بالخروج من أسر القدماء، وخلع عباءتهم بكتابة الشعر الذي يعبر عن الذات الشاعرة التي تعيش زمنها، وبذلك قفزت القصيدة قفزة واسعة نحو وعي الذات فالمعاصرة، وقد انصب التجديد على المضمون والأساليب التعبيرية، مع التمسك بالشكل الأم، والمرجعية العربية الإسلامية الخالصة.

ثم كانت قفزة أخرى، وكان يجب أن تكون بعد أن اتسعت عملية المثاقفة مع الغرب، ترجمة، أو قراءة في لغاته الأم، ورافقت المطابع هذه القفزة بوتائر متصاعدة، فوضعت بين أيدي القراء مئات من الكتب التي تمثل ناتج الحضارة الغربية بأساقها المختلفة، أدباً وفكراً وعلومًا.

لقد أطلع الشعراء العرب على الشعر الغربي ومدارسه، ثم نقلوها إلى أعمالهم الإبداعية، فكانت المدارس الشعرية، وكان الشعراء في بلاد الشام ومصر ثم في

بين الخاص والعام. فغنائية الشاعر الخاصة تنسحب على الشعور الجمعي، لتصبح تعبيراً عنه.

إن القصيدة العربية امتداد طبيعي لسابقتها، وهي في مرجعيتها عربية تراثية مع تأثيرها الواضح بأدب الأمم الأخرى والتثاقف معها، كما تثاقفت القصيدة التراثية مع أدب الأمم المعاصرة لها. وحين يريد الدارس عرض نماذج لهذه القصيدة فإنه سيقع على عشرات الدواوين للشعراء العرب المعاصرين. وأشير هنا، على سبيل التمثيل لا الحصر أو المفاضلة، إلى قصيدة (الهدهد) (٢١) للشاعر محمود درويش، التي يقول في مطلعها:

لم نقرب من أرض نجمتنا البعيدة  
بعد تأخذنا القصيدة  
من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء  
عباءة الأفق الجديدة  
أسرى، ولو قفزت سنابلنا عن  
الأسوار وانبتق السنونو  
من قيدنا المكسور، أسرى لما نحب  
وما نريد وما نكون...  
لكن فينا هدهدًا يملئ على زيتونة  
المنفى بريده  
عادت إلينا من رسائلنا لكتيب من  
جديد

ما تكتب الأمطار من زهر بدائي على  
صخر البعيد  
يتماهى في مرجعية هذه القصيدة التراث العربي الإسلامي متوجاً بالقرآن الكريم، مع حضارات المنطقة العربية الدارسة من كنعانية وغيرها، مع حضارات الأمم الأخرى الغربية والشرقية، كاليونانية والهندية وغيرها من الأمم.  
تلك هي القصيدة العربية المعاصرة كما

العروضي الكامل بتفعيلاته وإيقاعه هو وحده البناء في جسم القصيدة، بل تحولت إلى وحدة أصغر، تشكل مكوناً من مكونات البحر العروضي، فكانت التفعيلة هي وحدة البناء الجديدة المعتمدة. وكان هذا التحديث في البناء الموسيقي للقصيدة، ماساً للبناء القديم (المقدس) عند المحافظين، فكانت معركة حامية ثم تلتها المعارك، وما زالت تترى. لقد تنبه المحافظون لما أصاب الشكل الفني من تغيير، وكأنني بهم لم يتنبهوا إلى جوانب أخرى هامة، امتدت إليها يد التحديث والتجديد.

لقد امتدت هذه اليد إلى مكونات القصيدة كلها، فتناولت تكوين الصورة والانتقال بها من البساطة إلى التركيب فاللوحة الفنية التي تفور بالحركة والحياة، كما مالت إلى الغوص وراء المعاني وتكثيفها بالتعبير عنها بالرمز الشفيف أو الغامض الذي يصل إلى الانغلاق، فينهض الشاعر أبو العمى ليل الذي قال لأبي تمام ما قال، ليقول للبعض من جديد: "لم تقولون ما لا يفهم؟". وسيكون جوابهم: لم لا تهذب نفسك وتثقفها ثقافة عالية عربية وإنسانية؟ وتبقى الإشكالية قائمة، مع التنويه إلى أن اعتراض البعض على ظاهرة (الغموض) فيه الكثير من الصواب.

كما امتدت يد التحديث إلى اللغة، فعاودت الحياة مفردات قديمة منكفاة، وأعادت إنتاج مفردات أخرى بدلالات جديدة مواكبة، مع المحافظة على نظام الجملة العربية وطرائق تكوينها.  
واتجه الشعر إلى الانفتاح على أدب الأمم الأخرى مؤمناً بإنسانية الشعر، مع محافظته على تفرده وخصوصيته، على الرغم من ارتفاع صوت الذات الشاعرة، ولكنه ارتفاع يدل على التواشج والتماهي

- ١- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. د. خليل موسى: ص ٥.
- ٢- الحداثة في الشعر. يوسف الخال ص ١٧.
- ٣- فاتحة لنهايات القرن. أدونيس: ص ٣٢١ وما بعدها.
- ٤- الأصالة والحداثة في تكوين الفكر العربي النقدي الحديث. د. عبد الحميد جوده ص ٣٠٧.
- ٥- الشعر العربي المعاصر. د. عز الدين إسماعيل: ص ١٣-١٦.
- ٦- نقلا عن القسم العربي بهيئة الإذاعة البريطانية - لندن: تا/٣/١٢/١٩٩٥ م.
- ٧- معجم تاج العروس: مادة: حدث.
- ٨- كتاب البديع: عبدالله بن المعتز: ص ١.
- ٩- العمدة. ابن رشيق: ص ١٣١.
- ١٠- العمدة. ابن رشيق: ص ٩٠-٩١.
- ١١- ديوان أبي نواس. تح أحمد عبد المجيد: ص ٤٦.
- ١٢- انظر ديوان (يارا) للشاعر اللبناني سعيد عقل، وقد كتبه بالعامية اللبنانية والحرف اللاتيني ليقطع أية صلة له بالعربية الفصحى وثقافتها.
- ١٣- نذكر هنا بملحمة كلكامش. تح ن-ك - ساندرز. ط دار المعارف. مصر ١٩٧٠ م.
- ١٤- انظر أخباره في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: ج ٢٢/٢٨٦. ط دار الكتب والنص في الشعر والشعراء. ابن قتيبة: ص ١٢٩.
- ١٥- الأغاني: ج ١٦/٢٨٣.
- ١٦- الموازنة بين الطائيين. الأمدي: ص ٢.
- ١٧- الموازنة: ص ٥٧.
- ١٨- الأغاني: ج ١٦/٣٨٥.
- ١٩- الأغاني: ج ٢٠/٢٧٤.
- ٢٠- أذكر هنا بكتاب أدب الدول المتتابعة. د. عمر موسى باشا.
- ٢١- مجلة لوتس. العدد ٧٣-٧٤: ص ٧ وما بعدها.

نراها في المشهد الشعري العربي الواسع، ولكن هذا لا يمنع من رؤية الصورة المناقضة في بعض هوامش هذا المشهد، وهي على ندرتها تشكل حداثة معاصرة هادفة، لأنه حين تصبح مرجعية النص تغريبيّة خالصة، فإنه يخرج من انتمائه إلى الثقافة العربية، ليصبح ابن الثقافة التي كتب في أجوائها ومناخاتها، وإنني أسقط هذه النصوص من ديوان الشعر العربي الحديث لأدرجها في ديوان الثقافة التي تنتمي إليها، سواء كتبت بالعربية أم بغيرها من اللغات، إنها شعر تغريبيّ خالص.

سؤال أخير لا بد منه، يقول: هل وصلت الحداثة الشعرية العربية إلى غايتها التي يصبو إليها الشعراء؟

والجواب: لا. لأن الحداثة لا تتم بمعزل عن هوية الأمة الحضارية، وإنما هي نسق من أنساق تحديث المجتمع على المستويات كافة، وأول هذه الأنساق تحديث الإنسان من الداخل وإطلاق قواه الذاتية المبدعة في مناخ من الحرية الواعية والعاملة على إنتاج حضارة عربية إنسانية معاصرة. إن الحداثة، بهذا المعنى، ناتج من نواتج حضارة الأمة، وستبقى الحداثة الشعرية التي نبغى غائبة بغياب الهوية الحضارية المميزة للأمة العربية في هذه المرحلة أو ستبقى في طور الحداثة الشعرية المحرّضة، وسيبقى الشعر رائداً لأمته كما كان. وهل يكذب الرائد أهله؟

# المسرح المغربي

## الهوية والتفاعلات العالمية

● الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

لا يتعلق موضوع الهوية والتفاعلات العالمية بالمسرح المغربي - ولكنه موضوع يهم الثقافة العربية كفضاء محكوم بالتعدد وبالتراكم الذي يفرز نوعه ويساهم في التعبير عن الذات العربية بكل انفتاحها على قضايا الذات والواقع والتاريخ والماضي والحاضر والمستقبل. انه الموضوع الذي يحمل أسئلته معه، ويسأل في هذه التفاعلات وعن الإضافات والمكتسبات التي حققتها في زمن الصراع والأخذ والعطاء والتأثر والتأثير بكل ما يجري في العالم.

الخاص ويعمل على تجريب كل الاشكال التعبيرية بتنوع أنظمتها الإشارية والدلالية للتعبير عن الواقع بغير الواقع، وتقديم العالم مجازيا بالنص الدرامي، وبنص العرض الذي يبدعه المخرج مع باقي الفعاليات التي تساهم بتخصصاتها في انتاج الفرجة.

لقد دخل المسرح المغربي زمن التجريب ليجعل من عطائه تحفة موسومة بالثقافة المغربية، ماهرة بانفتاحها على الثقافة الإنسانية ليصبح هذا المسرح كلاما

هذه الإضافات هي الوجه الحقيقي الدال على تفاعلات الذات مع المحيط، ومع المعيش ومع الخفي والجلي في هذا المعيش، وعلى اعتبار ان الذات المغربية تمتحن مكوناتها من الخصوصيات المحلية، ومن الهوية العربية، ومن الثقافة العالمية، فان هذه الذات تتمظهر في أشكال التعبير؛ وتتجلى في الإبداعية العربية وإبداعها المكتوب والشفوي.

من هنا كان المسرح المغربي فاعلا ومنفعلا بهذه التفاعلات، يفرز خطابها



ضوئها - تكتمل بنية الحديث عن المسرح المغربي من فضاء الثقافات العالمية. ويتم اكتمال موقف المبدعين المسرحيين المغاربة من علاقة المسرح المغربي بالمسرح المغربي، وعلاقة هذا المسرح بالثقافة المسرحية العربية، والموقع الذي تحتله هذه الثقافة وموقفها من الاستهلاك والانتاج، ومن الثقافة والحضارة ومن الظاهرة المسرحية في الغرب.

إن موضوع المسرح المغربي الهوية والتفاعلات العالمية موضوع شاسع وفسيح ورحب يغري باقتحام مجالاته وعوالمه، إلا أن كل القضايا التي تسكن الخطاب المسرحي المغربي، وتسكن مفاوزه ورهاناته، تسكن سير هذا المسرح في بنيته الاجتماعية، يبقى دائما رهين أفق انتظار مشرع على الغامض، والمدهش واللامتوقع. في هذه المفاوز والرهانات تكون لحظات تأكيد الذات، وتكون تلك الإشراقات الصوفية التي يتوزعها النص الدرامي تارة، وتارة أخرى تكون الفرجة المسرحية هي الاحتفال الذي يقدم عري خطابه إلى المتلقي ليعيش سحر المتلفظ والمرئي.

إن هذه الإشراقات الصوفية، التي تنبلج كالصبح الجميل في جماليات العرض تفصح غياب السياسة الثقافية المسرحية التي بإمكانها أن تعطي الوجه المشرق والحقيقي للحركة المسرحية، كما تؤكد أشكال التحدي التي هي بمثابة المحرك لكل ولادة ومعاناة في التجريب المسرحي المغربي الذي قدم نصوصا مسرحية لها الرؤية التاريخية التراجيدية للعالم، إلا أن قلة النصوص المنشورة، ندرة الأشرطة المسجلة، وعدد الكتابات النقدية المحدود على رؤوس الأصابع، كلها حالات تبرز القضية المستعصية في المسرح

يتحدث بكلامه، ويتكلم لغته التي هي تراثه وذكرته وأسئلته ومواضيعه التي تشابكت خيوطها في هذا التفاعل، وكثرت قضاياها تحت تأثير الوتيرة التي يسير بها التحول والتطور في العالم.

إن قراءة خلفيات التفاعل، والبحث فيه عن موقع للتجربة المسرحية معناه أن القراءة والمقاربة لخطاب هذه الخلفيات، مشروط بقراءة يكون مدخلها السؤال النقدي الذي يمكنه أن يفرض بنا إلى حقيقة المسرح المغربي الذي عرف ازدهاره في السبعينيات والآن يعرف ازدهاره المؤجل.

لماذا هذا التوزع الزمني بين لحظتين تاريخيتين متناقضتين؟

اللحظة الأولى كانت الدليل مغامرة إبداعية وتوهج في العطاء وتنوع في المرجعيات، أما اللحظة الثانية فهي الموسومة بغياب التدفق في الخطاب بألوان كانت تعرف شروط التفاعل والأخذ والعطاء وطرح السؤال النقدي.

لقد وصل المسرح إلى الأفاق المسدودة، ليس في العمليات الإبداعية - فقط - ولكن في الانتاجية ورواج هذا المسرح. فهل هذه الأفاق منبثقة من ذات المسرح أم من ذات العاملين فيه - هواة ومحترفين - أم أن هذه الأفاق المسدودة أوصلتنا إليها مجموعة من العوامل خارج الذات منها ما هو مرتبط بالسياسة الثقافية والاختبارات المرتبطة بسير المجتمع، وبالتحولات التي يعرفها العالم.

هذه الأسئلة النقدية لا يمكن استبعادها من الحديث عن الهوية. ولا يمكن تغييرها من نسيج التفاعلات التي يعرفها العالم، لأن الحديث عن المسرح المغربي يستدعي ذلك، ويحفز على استحضار كل المعطيات التي - على

والعالم، وأن يدخل في حوار مع الثقافات دون الشعور بعقدة الدونية وبتفوق المرجعيات التي يحاور فيها مضامينها ليأخذ، أو يقلد أو يتجاوز. كيف ذلك؟

رغم مشاكل مسرح الهواة في المغرب - متمثلة في غياب البنيات التحتية، وفي قلة الانتاجية، وفي محدودية رواج الانتاج المسرحي القليل - فإن هذا المسرح يمتلك قاعدة وترسانة معرفية متحركة تحرك المعرفة المسرحية لديهم، وتعطي للهوية رؤيتها وتماسكها وتراسها. هذا التحرك داخل الهوية بهذه المعرفة، يحيلنا على مجموعة من المسرحيين، وجملة من النصوص المسرحية والعروض التي تثبت هذا الوعي بالصراع بين ثوابت الهوية، وبين متغيراتها، بين أصيلها وبين الطارئ عليها. إنه الصراع الذي يتحدث الخطاب المسرحي المغربي عنه في لحظته التاريخية الموسومة بمواجهة القوى التي تريد إبعاد الذات عن التاريخ أو مسخ هذه الذات لتصبح تابعة دون سيادة وبدون مقومات وبدون ملامح وبتعبير أدق دون هوية.

وتبقى نصوص المسرح الهواوي متميزة بامتلاك هذه القاعدة حين تتكلم عن الهوية والذات العربية، وتتناول القضايا العربية مسرحيا لا نجد مثيلا لها في المسرح المحترف. فهناك القضية الفلسطينية، وهناك توظيف الذاكرة الجماعية والتراث العربي، والتاريخ العربي المشترك والمصير الواحد في بناء النص المسرحي العربي في علاقته بقضايا التحول التي يعرفها العالم يوميا.

تنطلق أعمال الهواة من هذه المعطيات الفكرية والفنية والعربية لترجمتها دراميا أمام انفتاح هؤلاء المسرحيين في مجتمعهم

المغربي وهي قضية غياب الذاكرة المسرحية، هذا الفعل الاضطرابي الذي هو نتيجة حتمية للسياسة الثقافية.

هذه الذاكرة المسرحية - بهذا الشكل - هي ذاكرة مشروخة، فعل التفاعل فيها نابع مما هو خارج الذات، أكثر مما هو مرتبط بها وبمكوناتها. الشرح نتيجة وليس سببا، إنه فعل يجعل فرق مسرح الهواة تعيش هذا التفاعل الحاد بوعي تاريخي فيه مستويات متباينة تجعلنا نطرح السؤال التالي:

- كيف يمكن للفرق المسرحية الهاوية أن تعيش التفاعل بوعي تاريخاني في غياب المعرفة الحقيقية بالمسرح كنظرية، بالمسرح كممارسة؟

إن التجارب المسرحية التي حقق فيها وبها مسرح الهواة تراكمه ونوعه - من مرحلة ما قبل الاستقلال إلى الآن - أغلبها أو جلها أعمال مسرحية قائمة على التطوع الإبداعي، وعلى التجريب الذي يريد أن يصل إلى مجموعة من النظريات المسرحية بالممارسة، أو يطرح الأسئلة حول هوية وخلفيات هذه الممارسة، إلا أنها تبقى نظريات مؤقتة غالبا ما تفقد بريقها أو أصالتها وقوتها عندما ينتهي زمانها وسؤالها الذي عاد جوابا ولم يتجدد بالسؤال النقدي والمتابعة المتأنية للأسئلة الأخرى المنطرحة في مجال الإبداع المسرحي الغربي، أو في فضاء الثقافة العربية بوجه عام.

إن المسرحيين المغاربة الهواة كانوا يعيشون قضية الهوية المتحركة في كتاباتهم وفي خطاباتهم المسرحية وفي السؤال النقدي الذي يضع حركة الإبداع المسرحي في مواجهة الهوية الثابتة، على اعتبار أن بالثوابت المكونة للذات وللهوية يمكن للتجدد أن ينفث على قضايا العلم

حول وجود هذه الذات في التاريخ وفي الواقع وفي الدراما التي تتجاوز التاريخ والواقع لبناء واقع يتكلم عن الهوية.

وعند محمد مسكين يتأكد انفتاح لغة الدراما لديه على العالم بكتابة مسرح «النقد والشهادة»، وبإضفاء البعد الفلسفي على هذه الكتابة، فهو من خلال مسرحياته يتناول قضايا الهوية من خلال علاقته بقضايا أخرى مثل المحاكمات التي تتابع الفكر العربي، وتضعه في قفص الاتهام بدعوى انه ضد التراث والهوية، وفي مسرحية «مهرجان المهايل» نجد مثل هذه الطروحات التي تتناول محاكمة التراث العربي متمثلاً في «ألف ليلة وليلة» وفي مسرحيات «امرأة.. قميص.. زغاريد..» و«نيرون السفير المتجول» و«صبر أيوب» و«عاشور» يواجه الأبطال مصيرهم بتقديم هويتهم المعرضة لكل أنواع الأخطار.

إن المسرح في مفهوم هذه المسرحيات لا يمكن أن يصير مفهوماً سليماً في منظوره وفي ممارسته ما لم يكن مسرحاً يحقق ذاته وإنسانيته بانفتاحه على خلفيات التفاعل بالتجارب المسرحية العالمية، ووضع هذه التجارب في سياقاتها التاريخية والتعرف على رموزها ودلالاتها الجلية منها والخفية. ووضع الذات العربية في سياقاتها الخاصة، وفي تناقضات العالم حتى يتم ضبط هذا المفهوم ضبطاً معرفياً صحيحاً.

المقصود بالضبط — هنا — هو استحضار الذات العربية، والذوات الأخرى (غير العربية) وطرح السؤال المتعدد الأسئلة على المسرح — وهو يتناول قضايا الهوية — وهو يحاور هذه الذوات، أو يدعو إلى إحداث قطيعة معرفية مع الآخر. السؤال المتعدد هو كالتالي:

وفي عالمهم، كما تتوخى هذه الأعمال الوصول إلى إلغاء الحدود والفواصل بين هذه المعطيات لتصير نصوصاً مسرحية ذات هوية فنية لها رؤيتها للعالم. إنها النصوص المسرحية المغربية ذات البعد العروبي، وذات الأبعاد الإنسانية في تجربة بناء الهوية درامياً.

تتمثل تجليات هذه الأبعاد وهي تستحضر التراث الإنساني في نتاجات محمد الكفاط وعبد الكريم برشيد ومحمد مسكين ومحمد تيمد والزبير بن بوشتي والمسكيني الصغير وغيرهم ممن كتب عن هذه الهوية فمحمد الكفاط يستحضر الأسطورة اليونانية في مسرحية «أساطير معاصرة» ليتحدث عن الواقع العربي وموقع الإنسان العربي في حضارة القرن العشرين القائمة على صراعات ومواجهات يفقد فيها التوازن توازنه وعقليته وصوابه لأن أشكال الاستعمار لبست أقمعة جديدة بها تخفي أيديولوجيا هذا الاستعمار، هو ما قدمت صورته المادة الخام المأخوذة من الأسطورة اليونانية في هذه المسرحية.

أما في تجربة عبد الكريم المسرحية ففيها انفتاح على التراث العربي الإسلامي لنسج صورة الهوية بتوظيف التراث بإبداعية يلتقي فيها الماضي بالحاضر، ويستفز السؤال متحفية المواقف والآراء، وينتقل التعبير من مستوى المصالحة مع الواقع إلى موقع مواجهة الواقع بالكتابة الاحتفالية. فمسرحيات «ابن الرومي في مدن الصفيح» و«امرؤ القيس في باريس» و«جحا في الرحى» و«عطيل والخيول والبارود» و«فاوست والأميرة الصلحاء» كلها أعمال تقدم صورة الهوية في مواقف متباينة ومتعارضة لا يوحد بينها سوى رؤية كاتبها إلى الذات العربية كسؤال



العربي يعيد طرح السؤال المتعدد الأبعاد كالتالي:

— لماذا التواصل؟

— مع من يجب أن يكون هذا التواصل؟

— هل مع الثقافات الأجنبية بشكل مطلق؟

— هل مع الثقافة الأميركية واللاتينية؟

— هل مع الثقافة الأوروبية أم الآسيوية؟ أم ماذا؟

هناك مجموعة من الشروط التي يمكن أن تحكم فعل التواصل في الحوار. وأن تحكم تجربة الكتابة وفعل بناء المكتوب في المسرح المغربي. الشرط الأول أصبح غائبا — ليس في الكتابة المسرحية المغربية فقط بل صار غائبا حتى في الكتابة المسرحية العربية — إنه ليس غياب الوعي التاريخي بمفهوم الدكتور عبد الله العروي. لوعي الغائب في الممارسة المسرحية المغربية، وهنا لا أتحدث عن الجانب الثقافي، وعن الجانب الفكري وعن الجانب الثقافي، ولكن أتحدث عن الوعي بالتاريخ الإنساني بعد أن أصبحت له كينونة في النص المسرحي أو أن هذه الكينونة موجودة بشكل باهت وشبحي.

هذا الشرط يحيلني على الكتابة الغربية المشروطة بتاريخها. ويعيدنا إلى النماذج الحية في تجربة المسرح المعاصر والحديث في الغرب هذه التجربة المتفاعلة والمنفعلة بكل ما يحبل به الواقع من مخاضات وإحباطات يعيشها الأفراد كما تعاني منها الجماعات.

الممارسة المسرحية في الغرب تنطلق من منطلقات تاريخية وفلسفية وفكرية واضحة أحيانا، ومتسترة تارة أخرى. ذلك أن هناك صيرورة تحكم فعل الوعي بالمسرح وبحمولته الفكرية. فمثلا «برتولد بريشت» هو نتيجة لتفاعلات

— هل مشروع الغرب يعد مكملا للمشروع المسرحي العربي؟

— هل هذا التكامل يكفي للتعبير عن قضايا الهوية؟

— وهل هذه الهوية متغيرة في التعبير المسرحي العربي أم انها لا تراوح ما هي عليه؟

إن الأجوبة عن هذه الأسئلة لا تدع مجالا للشك وهي تؤكد أن الغرب حاضر فينا — شئنا أم أبينا — حاضر في أشكالنا التعبيرية، وأنه يمارس تأثيره علينا بمختلف الوسائل والطرق، وأنه بهذا الحضور حاضر في الهوية كخطاب فكري أو موجود كنفيز لهذا الخطاب وقد تجلى في الإبداع وقد تحقق بالسؤال النقدي وبالاختلاف القائم على المعرفة وعلى الوعي بهذا التفاعل.

مثل هذه الأجوبة موجودة في الطفرات النوعية التي حققها المسرح المغربي من خلال هويته العربية، ومن خلال التعبير عن هذه الهوية في هذا المسرح. لقد أرققت هذه القضايا تجربة الكتابة المسرحية المغربية، فكانت أجوبة لا تفتأ تعيد طرح السؤال المتعدد بهدف إعطاء القضية زمانها العربي، وعمقها وشاعريتها بعيدا عن كل انغلاق أو دعوة إلى الانعزال عن العالم.

إن التوصل في هذه الأجوبة المنحوتة داخل النصوص المسرحية، يعني أن التواصل مع الذات العربية، والوعي بميكانيزمات الغرب، يعني أن الهوية التي نتحدث عنها كل لحظة هوية في الزمن الذي يتغير، وهوية في الكتابة التي تعبر عن هذا التغير. وأن هذا الزمن يفرض سيطرته السياسية والثقافية والفنية والإعلامية بعد أن تيسرت وسائل الاتصال في العالم الحديث. وأن الوطن



سياقية، وهو نتيجة لفعل حضاري وثقافي معين في ألمانيا وفي خارج ألمانيا. وهناك «انطونان أرتو» كثمرة لحضارة أوروبا المنهارة ولعبيثة الوجود الذي تبلور مع «ألبير كامو» و«جان بول سارتر» وفي كتاب «المسرح وقرينه» لأرتو. ثم هناك تجارب التي ثارت على قواعد المسرح، وعلى الخطاب المسرحي السهل ولجأت إلى فضح اللاتواصل الذي يحكم العالم، لقد كان العبث أو «اللامعقول» صورة للغضب ولروح الاحتجاج السائدين في الغرب.

ليست هذه التجارب وليدة فراغ معرفي بقدر ما هي صورة الواقع وقد قدمه صوت مسرح مبجوح له مرجعياته الأزموية للإنسان المعاصر الذي فقد المنطق والعقل وكل المقومات التي تحافظ على إنسانية الإنسان.

أمام هذه المقارنة بين مرجعيات ومحفزات التغيير لدى الغرب، والكتابة المسرحية المغربية نتساءل:

– أين هي الهوية المتحركة في الحوار أو في القطيعة مع الذات أو مع الآخر؟  
– ما هي الهوية المبحوث عنها للمسرح المغربي؟

– هل هذه الهوية ثابتة أم متحركة؟ هل هي مغلقة أم قابلة للحوار؟

عندما نجيب عن هذه الأسئلة نقول إن المسرح المغربي لا يمكنه أن يصبح حدا لموضوع نقدي يتناول الهوية فيه إلا

بتناول الموضوع كقضية إشكالية تتحدد فيها الآفاق والتفاعلات بينه وبين ذاته – من جهة – وبينه وبين موضوع إبداعه المسرحي من – جهة ثانية – لتكون هويته التي هي هوية مجتمعه العربي كائنا مسكونا بالاختلاف وبالتعددية لخدمة وحدة المسرح العربي.

## المراجع

١ – د. حسن المنيعي: المسرح المغربي «من التأسيس إلى صناعة الفرجة» (٨) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

ظهر المهرز – فاس ص: ٤١.

٢ – محمد زهير: المسرح المغربي والبحث عن هوية فاعلة. التأسيس دفاتر مسرحية.

العدد الأول – يناير ١٩٨٧. ص ٣٢.

٣ – المرجع نفسه: ص ٣٦.

٤ – المرجع نفسه: ص ٣٧.

٥ – عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة.

الطبعة الأولى – مراكش – ١٩٩٣ – ص ١١٥.

٦ – محمد مسكين: مفهوم المسرحية النقدية.

«كتاب النفي والشهادة».

التأسيس دفاتر مسرحية.

العدد الأول – يناير ١٩٨٧. ص ٤٥

## ١- تمهيد:

تشكل رواية «وجدتك في هذا الأرخبيل» (١) العمل الإبداعي الروائي لمحمد السرغيني. وهي رواية تتخذ مادتها من واقعها، ومن تحولات السيرة الذاتية للمؤلف، كما تولي أهمية لأسئلة الكتابة الروائية وعلاقاتها بالأجناس الأدبية الأخرى.

وبحثنا سيسعى إلى قراءتها من زاوية لقاء شكلها بدلالاتها، أي من زاوية تضافر مكون الشكل ومكون الدلالة.

وقد يبدو للوهلة الأولى أننا نسعى إلى تطبيق المنهج البنيوي التكويني، لكن من الخطأ أن نعتقد ذلك، فما كان في نيتنا أن نسلك الذي يملك وجاهته مع ذلك، لأننا، ونحن نستسلم لقراءات متعددة للرواية نريد أن نسلك طريقاً آخر، هو الطريق الذي سبق لرولان بارط أن سلكه حين عنوان إحدى محاضراته الأخيرة التي ألقاها بالكوليج دو فرانس وتعرض فيها للصفحات الأولى من البحث عن الزمن الضائع بروسست وأنا، معللاً هذه العنونة بقوله: «إنني وأنا أضع في نفس السطر بروسست وأنا لا أعني البتة أنني أقارن نفسي بهذا الكاتب العظيم ولكني أعني وبشكل مختلف جداً أنني أحقق ذاتي من خلاله» (٢)، ومعنى ذلك أننا في هذا النوع من القراءة الذي تكون فيه الذات القارئة مأخوذة بالرغبة في الكتابة كما عبر

فانسون جوف (٣) سنعنى بتتبع لحظات الكتابة التي تخفيها الكتابة مشيرين في نفس الوقت إلى الدلالات القريبة والبعيدة، الواعية واللاواعية التي تقدم نفسها إلينا كقراء، مرتكزين في ذلك كله على كون «ما يحدث داخل لعبة الكتابة» القراءة هو تفاعل الشفرات» وإن «القارئ» وهو يعيد

# الشكل والدلالة في رواية «وجدتك في هذا الأرخبيل» لمحمد السرغيني

د. عبدالرحمن بوعل  
كلية الآداب - وجدة

دواوينه: و«يكون أحرف أسمائه الآتية» و«جبل قاف» و«الكائن السبيلي». وأما تخصصه في الثقافة العربية القديمة والحديثة فذلك أمر لا جدال فيه، ويكفي للتدليل على ذلك الإشارة إلى دوره البارز في التأليف المدرسية. وأما مساهمته في لفت الانتباه إلى الحركة الصوفية فهي مؤكدة ومن ذلك أطروحته الجامعية حول «ابن سبعين والحركة الصوفية» وإشرافه على الرسائل الجامعية التي لها علاقة بهذا الموضوع وأما مساهمته في تطوير المناهج النقدية العربية وتجديدها وفي مجال الترجمة فظاهرة أيضا، وتكفينا الإشارة إلى بعض كتاباته في هذا المجال مثل «محاضرات في السيميولوجيا» (١٩٨٧) و«صلاح ستيتية: دراسة وترجمة» و«أغنية القطار الشبح» (مشرحية مترجمة - الكويت ١٩٨٦) و«الكنيونة الثلاثية» (مقدمة لديوان محمد الفيتوري (شرق وغرب) الرباط ١٩٨٧)، وغيرها من الدراسات المنشورة وغير المنشورة التي أثرت حقلا الأدبي والنقدي (٥).

## ٣- دراسة الرواية: وجدتك في هذا الأرخبيل

أ - تأطير عام للرواية:  
أما روايته التي تهمنا الآن فتندرج ضمن الروايات الجديدة، ذلك أنها تقدم تصورا جديدا في الكتابة الروائية العربية يختلف عن التصور التقليدي الذي دأب عليه الروائيون العرب، كما أنها تشترك في الكثير من الخصائص الفنية التي تميز الروايات الغربية الجديدة، هكذا إذن تبدو «وجدتك في هذا الأرخبيل» وكأنها تجربة

خلق النص يقوم حتما بتشكيل ذاته وبنائها» (٤)، على أن الأساس في قراءتنا قد تكون علاقته بهذا التحوط المنهجي ضئيلة، لأننا لا ندعي تطبيق منهج ما، كما أننا نعتقد أن المنهج ليس سوى وسيلة يخفي وراءها العقل المبدع، وأنه في معظم الأحيان لا يرقى إلى مستوى الإبداع. هي إذن قراءة مفتوحة للرواية، نريدها أن تكون قريبة من العالم الروائي لمحمد السرغيني. وقبل القيام بذلك نريد أن نقف عند المكانة الاعتبارية لمؤلفها.

## ٢- محمد السرغيني ومكانته الاعتبارية:

لا أحد يجادل في المكانة الرفيعة التي يحتلها الشاعر محمد السرغيني داخل الساحة الثقافية المغربية. فهو أحد الرموز الشعرية المغربية التي ساهمت في بناء القصيدة المغربية الحديثة، وأحد المختصين في الثقافة العربية القديمة والحديثة، وأحد المساهمين القلائل في لفت الانتباه إلى الحركة الصوفية. أضف إلى ذلك أنه ساهم بقسط كبير من تطوير المناهج النقدية العربية وتجديدها، وفي ترجمة المناهج الغربية المعاصرة. أما مساهمته في بناء القصيدة المغربية فباعتباره أحد روادها - بالاشتراك مع رفيقيه أحمد المجاطي ومحمد الخصار - فمنذ نهاية الخمسينات ساهم محمد السرغيني في تأسيس الشعر المغربي، كما أغنى المتن الشعري باتجاه متفرد من أهم مميزاته أنه لا يقوم على اجتراء النمطية، بل على شحذ الأدوات الشعرية وعلى استبدال النمط السائد بنمط جديد ومتجدد، وقد تأتي له ذلك من خلال



«في الأدب وبالأدب»، وكأن حقلها الدلالي - كما يقرر ذلك جاك لينهارد - يتحدد في المقام الأول «بهدم الأدب كمكان لنشر مفهوم عن الإنسان والعالم، وكمكان متميز للنفسية التقليدية» (٦)، فهي «مغامرة كتابة لا كتابة عن مغامرة» (٧) وهي بصياغتها الأخيرة هذه، وبانتقالها من التصوير الذاتي l'antorepre-sentation إلى التصوير المضاد l'an-tirepresentation تصير إبداعا وتنظيرا في نفس الآن.

وإذا كانت مهمة الرواية التقليدية هي تصوير الواقع دون الانزياح عنه فهي في هذه الرواية مختلفة كلياً، وقد لا نخطئ إذا قلنا مع لوترنجر Lotringer أن من مهماتها «أن تخدع الاحتمال La vrasissembance وأن تنسخ التصوير وأن تذوب الشخصية وأن توزع المعنى...» (٨)، وأن النتيجة الحتمية لذلك أن الرواية كما سيلاحظ ذلك كل قارئ لها، لا تمنح معناها في أول قراءة فهي كالقصيدة الممتعة، الجارفة والغامضة، السهلة والصعبة... تحتاج إلى قراءات.

## ب. عنوان الرواية؛

ومن المنطقي جداً أن يستوقفنا بناء على ذلك عنوان الرواية، ذلك أنه بسبب الإثارة التي يحملها والشاعرية التي تغلفه يميل إلى الغموض وغموضه يأتي في نظرنا من أمرين:

- ١ - تركيبته التي شأنها شأن التركيب الشعري تترك المجال واسعاً للتأويل.
- ٢ - وجود كاف الخطاب التي قد تشير إلى المذكر وقد تشير إلى المؤنث. أما غموض

تركيبته فالسبب فيه عنصران:

- ١ - اختلاف هذه التركيبية عن تركيبات عناوين الروايات المغربية التي تهيمن عليها الجمل الاسمية (المعلم علي - البيتيم - لعبة النسيان - المرأة والوردة...) أو شبه الجملة.

- ٢ - الحمولة الشعرية التي لا تحيل للقارئ مباشرة على مرجع نهائي، وإنما تحيله إلى فكرة تحيله هي بدورها إلى مرجع.

وأما وجود كاف الخطاب فهو وجود ملتبس، إذ لا يعرف القارئ ما المقصود من هذا المخاطب: هل هو إنسان، ذكر، أنثى؟ وهل هو شيء، نبتة، حجر؟ أو هو حيوان؟ أم هو فكرة فقط؟ ولاشك أننا - ونحن نحاول تفكيك العنوان - ندرك المأزق - أو المتاهة - الذي يضعنا فيه منذ البداية الدكتور محمد السرغيني من خلال اختياره لهذا العنوان المثير (بسبب حمولته الشعرية) والغامض (بسبب تعدد دلالاته) ذلك أن العنوان إذا كان يقصد من ورائه - في التقليد الأدبي - تكثيف المضمون وتركيزه، أو على الأقل وضع القارئ أمام علامة هادية أولى، فإنه في هذه الرواية يقلب ذلك التقليد، وبدل أن يكون العنوان مدخلا للرواية يصبح لغزاً لا يمكن فكّه إلا بقراءة النص. ولذلك فالأفضل تركه جانباً والبدء بالتعرف على بنية الرواية.

## ج. وصف الرواية؛

- تقع الرواية في ٢٢٦ صفحة وتتوزع إلى عشرة فصول تحمل أرقاماً رومانية وهي:
- ١ - نياحة عن الحقبة (ص ١ - ص ٤٠).



١١ - اليوميات القسرية (ص ٤١ -

ص ٧٠).

١١١ - التلقيح والتلقيح المضاد (ص ٧١ -

ص ٤٨).

- اليوميات الاختيارية (ص ٩٣ - ص

١٠٩).

— خارج الخطوة (ص ١١٠ -

ص ١٤٢).

— من هذه الشجرة منحوتاتي

(ص ١٤٣ - ص ١٥٧).

— الرجال والساحات (ص ١٥٨ -

ص ١٧٧).

— نوبات المعرفة (ص ١٧٨ -

ص ١٧٨).

— هوامش على دوران نصف الدائرة

(ص ١٨٨ - ص ٢٢٦).

وتتوزع هذه الفصول بدورها إلى

فقرات مرقمة ترقيما عربيا أو رومانيا، أو

معنونة (كما هو الشأن بالنسبة لنيابة عن

الحقبة) أو مؤرخة (كما هو الشأن

بالنسبة لليوميات)، ومن الناحية الشكلية

يمكن للقارئ ان يلاحظ تداخل الأجناس

الأدبية من شعر وسرد وحوار مسرحي،

بل ويمكن ان يلاحظ وجود خطابات غير

أدبية — الوسيطة بمصطلح باختين

(فلسفية، صوفية وأخلاقية تنتمي لإبداع

المؤلف، وخطابات أخرى كتبت بلغة

أجنبية (فرنسية وأسبانية) هو أمر

لا يدعو إلى الاستغراب لأن النص الروائي

إذا استعرنا مقولات النظرية الباخختينية

حول أسلوبية الرواية والتعدد اللغوي

والمكلم «ظاهرة متعددة الأسلوب

واللسان والصوت» (٩) وهو بناء على

ذلك يمتلك «تشبيده الخاص

والأصيل» (١٠) كما ان استتيقا النص

الروائي تقوم على هذا «التعدد» وعلى هذا

«التشبيد»، ومن هذه الزاوية فوجود هذه

العناصر المتنافرة (شعر، سرد، حوارات

بحث فلسفي وأخلاقي...) في رواية محمد

السرغيني له مبرر نظري يركز على

النظرية الباخختينية ومبرر شخصي يتعلق

بمفهوم محمد السرغيني للكتابة الروائية

التي تتسع لتشمل مختلف أجناس القول،

وقد نلاحظ ان لهذا المبرر الأخير

(الشخصي والذاتي) أهمية كبيرة، ذلك انه

يعطي للرواية شكلها الفني ودلالاتها

الاجتماعية.

ويمكن لنا أن نحدد الفضاء الزماني

للرواية بمنتصف الخمسينيات، وتحديدًا

بعامي ١٩٥٥ و١٩٥٦ وهو تاريخ له

دلالته على المستوى السياسي. ونحن

نستند في هذا التحديد على التاريخ المثبت

في المذكرات التي كتبها الراوي (اليوميات

القسرية ص ٤١، واليوميات الاختيارية

ص ٩٣) أما الفضاء المكاني فيشمل

(باريس، بيروت، الدار البيضاء، بغداد

والقاهرة...) مع الإشارة إلى ان باريس

تأخذ النصيب الأوفر، أما أحداث الرواية

فتستقطبها الحياة العادية التي يعيشها

البطل — السارد حماد المشار إليه بهذا

الاسم في (الاستحكامات الثالثة ص ١٣)،

والعلاقات التي ينسجها مع شخوص

آخرين تختلف مشاربهم (أرنو، أولغا،

الطبيب الإيراني والشاعر الإيراني...) .

وإذا كان نص الرواية قد تم توزيعه الى

فصول تحمل عناوين، فإن ذلك لا يشكل

إلا طريقة فنية من خلالها حاول الروائي

ان يعطي روايته طابعا متميزا، بالشكل

الذي نجده عند جبرا ابراهيم جبرا في

(البحث عن وليد مسعود) أو عند حيدر

حيدر في (وليمة لأعشاب البحر) أو عند

أدوار الخراط في (رامة والتنين)... ذلك ان

هذه الفصول وهي مجتمعة تشكل المسار

الروائي الذي يقطعه البطل السارد.

هكذا فالرواية تنفتح على فصل (نيابة عن الحقبة) الذي يجعله الروائي في ثماني حلقات سماها «الاستحكامات» فنجد أنفسنا أمام بطل يعيش حياته العادية وسط علاقات اجتماعية وثقافية متعددة متشابكة ولعل ما يميز البطل في هذه الاستحكامات انتماؤه الى حضارة شرقية، ومحاولته الاندماج في الحضارة الغربية وذلك من خلال نسجه لعلاقات ايجابية داخل الوسط الجديد.

على ان الرواية سرعان ما تترد بنا بعد فصلها الثاني (اليوميات القسرية) إلى الوراء من خلال فصل (التلقيح والتلقيح المضاد)، حيث نقوم بتتبع بداية رحلة (أو إبحار) البطل — السارد من بيروت، ووصوله إلى باريس يجرفه الحماس للقاء صديقه الفرنسية، يلي ذلك الفصل الرابع

(استدرجتك فحاورني) وهو عبارة عن مشهد مسرحي عاطفي بين شاب وشابة ثم تنتقل بعد هذا المشهد إلى (اليوميات الاختيارية) - الفصل الخامس - التي هي عبارة عن يوميات تقوم بكتابتها ساردة أنثى، وفي الفصل السادس من الرواية وهو فصل (خارج الخطوة) تنقلنا الرواية إلى ما يشكل حفرا في الجانب النفسي والثقافي والاجتماعي للبطل من خلال إبراز مكوناته عبر مقولات الكينونة والأصل والنزوح.. (سلطة الرحم)، ومن خلال الكشف عن طفولته وتجربته في المدرسة (المسيد) (سلطة المعرفة)، بعده تفسح الرواية المجال لتأملاته في فصل (من هذه الشجرة منحوتاتي) وهو الفصل السابع، كما تفسح المجال لتحركاته في فصل (الرجال والساحات) حيث تتنوع الفضاءات (البيضاء، الاسكندرية، بغداد، مارتيل، سيدي

الزوين، ساحة لا سيبيليس..) وتتعدد الشخصيات (أبو الليوث، ابن بطوطة، فوفو، سيدي البدوي، قلاوون، جمال، البياتي، السياب، نازك، .....) ومن الملاحظ ان حضور جوانب السيرة الذاتية للمؤلف في هذا الفصل يبدو بارزا خصوصا إذا استرجعنا إقامة محمد السرعيني بالشرق وتعرفه على الاتجاهات الأدبية هناك، ويختتم الروائي روايته بفصلين آخرين هما (نوبات المعرفة) و(هوامش على دوران نصف الدائرة).

هكذا نجد أنفسنا ونحن نقرأ الرواية إزاء عالم روائي ثري، ملء بالاحياء، ومتعدد الفضاءات والشخوص واللغات.. وإزاء نص محكم التشييد، قوي البناء، تقوم فيه اللغة (اللغات) ببناء المعنى (المعاني)، ويقوم فيه المعنى بتوليد المرجع وتشبيده وتحيينه.

#### ٤. الرواية وعلاقتها بالرواية الجديدة؛

ولعلنا نتساءل عن العلاقات التي يقيمها هذا النص مع تيار الرواية الجديدة، وقد يكون عبثا ان نطرح مثل هذا التساؤل، ذلك ان الرواية تلتزم بكل عناصر الرواية الجديدة، بل انها رواية جديدة بامتياز.

فعلى مستوى البنية السردية استطاع محمد السرعيني ان يكسر خطية السرد وأن يحطم نمطيته وأن يصبغه بصبغة غير تقليدية، فالسرد في روايته لا يتحمل ان يكون تابعا للحكاية، انه يبتعد عن هذا المسار ليصبح هو حجر الأساس وبمعنى آخر، فهو الذي يقول الحكاية، ويعطي للقراءة معناها، بقدرته على توليد عوالم

روائية لا تتيحها الحكاية.

إلى كونها مكونات محددة مليئة بالأبعاد الإيحائية وذات تأثير على القارئ، وهي وإن لم تتحدد في الرواية بشكل واضح، تدفع القارئ إلى رسم إطارها وملئه على اعتبار أنها لا تشكل سوى علامات، هذه حالة (أرنو) في (الاستحكامات الثالثة)، وحالة (أولغا) في (الاستحكامات الخامسة)، وحالة الطبيب الإيراني والشاعر الإيراني في (التلقيح والتلقيح المضاد)، وقد يبدو لنا وكأننا كنا مهتين لتلقي حالات هذه الشخصيات، وذلك نظراً لأن الروائي تعامل معها ليس باعتبارها حالات ثابتة ومنجزة، بل باعتبارها تمنح دلالتها بالقراءة وكأنها رموز.

أما على مستوى الفضاءات الروائية فقد أمكن لمحمد السرخيني أن يمنحها دلالاتها وأبعادها، فهي إضافة إلى أنها بنيت محددة بخصائصها الطبيعية والثقافية والاجتماعية، تحرر خيال القارئ، وتمنحه فرصة قراءتها عبر امتداداتها وأبعادها لا عبر طوبوغرافيتها، هكذا هي باريس بالمجهول الذي يحفها، وهكذا هي القاهرة من خلال تراثيتها ورموزها التاريخية (خوفو، قلاوون، سيدي البدوي...) وهكذا هي الدار البيضاء وتطوان والاسكندرية وتيفساليين.. أن المكان في رواية السرخيني جزء من الشخصيات، وهو إطار مفتوح تراكب فيه الدلالات مثلما هو مرآة تعكس مصائر شخصه.

## خلاصة

لنقل إذن أن «وجدتك في هذا الأرخيل» رواية مشبعة بالتجربة الأدبية لمحمد

والسرد في رواية محمد السرخيني نتيجة لهذا لا يتبع خطية الحكاية - أو الأحداث - بل وهو يتحایل عليها يقيم حركة ثانية، لا تقيم للتتابع - الكرونولوجي أو المنطقي - أدنى اهتمام. وهكذا، فإذا كانت الرواية تبدأ بوجود البطل في فضاء باريس، في نيابة عن الحقة، فهذا ليس البداية الحقيقية للحكاية، وإنما البداية الحقيقية تأتي لاحقاً في فصل (التلقيح والتلقيح المضاد) حيث يقدم لنا هذا الفصل بداية إبحار البطل من بيروت باتجاه باريس، وبالإضافة إلى ذلك، فهناك مشاهد مبثوثة في الرواية لها علاقة بمشاهد أخرى، لكنها ترد في غير اتصال بينها. وفي ذلك كله فمحمد السرخيني يلجأ، إلى تقنية التقطيع السينمائية التي من وظائفها تحقيق الأثر الجمالي، هذا الأثر الذي يعتبره الروائيون ونقاد الرواية أساس الخطاب الروائي الجديد.

أما على مستوى الشخصيات، فقد استطاع السرخيني أن يضع حداً للتقاليد الروائية التي ظلت ترى في شخصية البطل وفي الشخصيات الأخرى، المساعدة منها والمعارضة، حجر الزاوية، كما أنه كسر تلك الطريقة التي تعاملت بها تلك التقاليد الروائية مع هذه الشخصيات، وفي هذا العدد نستطيع أن نسجل الملاحظتين التاليتين:

- ١ - إن محمد السرخيني لم يعط أهمية للبطل الروائي بقدر ما أعطى هذه الأهمية للأحداث والحالات، وقد نتج عن ذلك أنه تركه بدون اسم، اللهم تلك الإشارة التي وردت في الصفحة ١٣ من الرواية والتي من خلالها نستنتج بأن اسمه (حماد).
- ٢ - أن الشخصيات في الرواية إضافة

السرعيني، أو لنقل انها رواية تجريبية  
 عن هذه التجربة الأدبية وفي كلتا الحالتين  
 فهي تعبر عن تجربة قليلا ما تطفو على  
 سطح حياتنا الثقافية، ليس لأنها تنغرس  
 في حداثة الكتابة، وليس لأنها تترجم حياة  
 جيل من المثقفين المغاربة اصطلاحنا عليه  
 «بالجيل الطليعي»، ولكن لأنها وهي تعبر  
 عن كل ذلك تثير أسئلتنا المقلقة.



## هوامش: ARCHIVE

- (١) وجدتك في هذا الأرشيف - منشورات الجواهر - فاس ١٩٩٢.
- (٢) Roland Barthes, - bruissement de la langue, p.313
- (٣) Vincent Jouve - la littérature selon barthes - p.97.
- (٤) نفسه ص ٧٤.
- (٥) انظر دليل الكتاب المغاربة - إعداد حسن الوزاني - منشورات اتحاد كتاب المغرب الطبعة الأولى - ١٩٩٣، ص: ٢٢٦.
- (٦) Jacques leenhardt - socialologie et nouveau Roman - in "Neweeu Roman: hier, aujourd'hui" p:456.
- (٧) نفسه، ص ٢٢٩ (F.V.R. - Gugon)
- (٨) نفسه، ص ٣٢٨ (S. Lo - tringer)
- (٩) ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ترجمة محمد برادة، ص ٣٢.
- (١٠) نفسه، ص: ٣١.



تنقسم ورقتي هذه إلى قسمين: الأول  
يتضمن تحليلاً اجتماعياً،  
سيكولوجياً، فلسفياً لمفهوم الأمن  
الاجتماعي. أما الثاني فيتناول  
التطبيق التحليلي لما جاء في القسم  
الأول على وضع المرأة الكويتي  
كنموذج خليجي.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# معوقات الأمم الاجتماعي لدى المرأة الكويتية

● د. عالية شعيب

١- الإنسان كائن اجتماعي بطبيعته الإنسانية التي تحتّم عليه العيش في مجتمع والتفاعل مع الأفراد المحيطين به. لا يستطيع الفرد الانفصال عن الجماعة أو الابتعاد عن سبل الاتصال بها من تحاور وتفاعل وتماس إنساني، وغالبا ما يُنظر للفرد الانعزالي على أنه شاذ عن القاعدة الاجتماعية أو ينطوي على خلل نفسي أو عقلي، إضافة إلى أنه حتى في صميم عزلة الفرد، نجد محاولاته المستمرة للتواصل مع روح أخرى ليُشبع حاجة فطرية في التواصل. إن طبيعة الفرد تدفعه للبحث عن آخر.

٢- يبحث الفرد في الحيز الاجتماعي الذي يعيش فيه عن طرق يحقق من خلالها حالة السلام الداخلي الذي يطمح إليه في محيطه الاجتماعي، إنه الشعور بالأمن مع من يتفاعل معهم في المجتمع. يصور مفهوم الأمن هنا حالة فطرية داخل الفرد للانسجام مع الآخرين، ومشاركتهم في الأفكار والمشاعر والمعتقدات التي يحملونها على المستوى الإنساني والحضاري والنفسي والعقلي. كما يطمح الفرد من خلال تحقيق الأمن الاجتماعي الخاص به وبأسرته التغلب على معوقات هذا الأمن من عوز ومرض وجهل واعتداء على النفس والشرف والملك.

الأمن الاجتماعي إذا هو هذا الشعور المتدفق من داخل الإنسان ملخصا حاجته لحالة الاتزان العقلي والسلام النفسي. السبيل لإشباع هذا الفيض الشعوري هو الانسجام المنطلق من داخل الفرد للخارج.

٣- لنتوقف قليلا عند العبارة الأخيرة في محاولة لإعادة تحليل مفهوم الأمن الاجتماعي فلسفيا.

في تجربة الأمن الاجتماعي يبدأ الفرد بحالة من العطش الشعوري للانسجام والتأقلم مع كتلة الخارج، الخارج هو البيئة والآخرين من أفراد. يتجه الفرد نحو هذا الخارج لاحتضانه شعوريا، محاولا هضمه عقليا والانسجام معه دون الذوبان فيه. ثم حملة ككتلة والعودة فيه إلى ذاته ومحاولة العيش معه وبه مع الاحتفاظ بانسجامه مع ذاته.

الأمن الاجتماعي إذا تجربة إبداعية تخوضها الذات محاولة الانسجام مع الآخر دون الذوبان فيه ودون فقدان الذات نفسها. لو كانت هذه الذات جاهلة أو ضعيفة الإرادة سيبتلعها الآخر وسيمتلكها المجتمع ويملي عليها أفعالها وأقوالها وأفكارها. المطلوب هنا ذات قوية الإرادة، تمتلك الوعي والإدراك والفهم الواضح السليم. هذه العناصر ضرورية ومطلوبة من الفرد قبل خروجه للمجتمع وعالم الآخرين، حتى يكون مسلحا بالمعرفة فلا ينهزم.

إنها معركة، تدور بين الفرد والمجتمع (البيئة، التراث، الآخرين.. الخ)، هدف الفرد في هذه المعركة الانسجام مع المجتمع وإيجاد مكان إبداعي له، يمارس فيه ذاته وإبداعه دون عراقيل.. من الممكن أن نقول إن الأمن الاجتماعي لا بد أن يبدأ بشريحة رفيعة من معرفة الذات. الأمن لا يأتي من الخارج إلا إذا بدأ من الداخل. الآخر لا يزودني بالأمن إلا حين أمتلك الوعي به، الآخر يشاركني ويساعدني ويعينني على تحقيق أمني وأمنه الاجتماعي حين أسمح له وحين يدرك أنني منتبه لذاتي ولحقوقتي الإنسانية كاملة.

٤- لا بد من الإشارة هنا قبل التقدم في الشرح أننا نقصد فردا معينا، إنسانا

تحديد طبيعة الفرد المقصود بتحليلنا لفهوم الأمن، قلنا إنه الفرد المعافى جسميا وعقليا ونفسيا.

فالمجرم مثلا يسيء لمجتمعه سلبيا بتدميره، تماما كما يسيء الإنسان البليد الكسول لمجتمعه بتجاهله له وترك حضارته تبلى دون حرث أو زراعة. أما الفرد المعافى جسميا والمتزن والمشبع نفسيا وعقليا يكون مؤهلا للقيام فعليا بالتطوير والتعديل في مجتمعه إن امتلك الوعي وسعة الأفق وحسن الإدراك والفهم وقوة الإرادة.

ولكن... ما دور الحب هنا؟ إنه الحالة الشعورية التي تنتج عن انسجام الفرد بكامل طاقته العقلية والنفسية للتفاعل مع مجتمعه وبذل الوقت والجهد والنبض لتطويره والعمل على رقيه وعلوه الحضاري. المجتمع كمحور وموضوع للحب يرتبط بالهوية الوطنية التي يحملها الفرد. فهو يحب وطنه الذي يتجسد واقعا في صورة مجتمع معين. هذا الحب هو الذي يربط الفرد بأرض مجتمعه التي يحاول مخلصا حرثها وزرع حضارة حقيقية فيها. يقول الفيلسوف اليوناني أفلاطون PLATO إن الهدف الرئيسي من التربية السليمة في المدينة الفاضلة هو غرس بذرة المسؤولية الاجتماعية والشعور بالالتزام الأخلاقي تجاه المجتمع ومن يعيش فيه. هذه البذرة هي الروح الوطنية الحقة التي تقول إن لكل مواطن دور حيوي فعال في المجتمع يجب تنفيذه على أكمل وجه حتى يتم الخير في المدينة وتسودها الروابط المتينة وبذلك يعمها الأمن. ولو حاولنا تحليل العبارة السابقة اجتماعيا، سنقول إن هدف التربية المدنية خلق وتشكيل فرد مدني يُصبح متمدنا. إن هذا النوع من التربية

سليم العقل والروح والجسد. لأن فقط مثل هذا الفرد يكون قادرا على تحمل المسؤولية الأخلاقية المتضمنة في دورة اتجاه مجتمعه الذي يحاول حرثه وتلمس نبضه ثم وضع خطة للتداول معه بهدف بنائه وتعديله وتطويره حضاريا. الإنسان المريض نفسيا أو عقليا أو روحيا أو جسميا يعجز عن امتلاك الوعي الأخلاقي والإرادة القوية للاستشعار بالمجتمع كما يجب للمشاركة فيه حيويا.

يترتب على تحقيق الأمن الاجتماعي لدى الفرد عدة فعاليات مهمة، أهمها نشاطه وحيويته وتفاعله مع معطيات المجتمع والنهوض به حضاريا من خلال التطوير والتعديل. عدم انسجام الفرد مع مجتمعه يضره نفسيا ويضر مجتمعه حضاريا، لأنه يسبب الانفصال والعزلة والغربة وهي حالات سلبية ينتج عنها خمول الفرد وابتعاده عن المجتمع. المطلوب إذا ليس فقط حضور الفرد جسديا، وإنما حضوره عقليا وروحيا حتى يتفاعل ككتلة إنسانية مع المجتمع ويشارك في بنائه.

التفاعل مع المجتمع حضاريا وإنسانيا يتم عن طريق تحقيق الأمن الاجتماعي لدى الفرد في صورة نقطتين:

(١) حضور الفرد عقليا ونفسيا في المجتمع والتواجد بالعقل والحس للملازمة نبض المجتمع والمشاركة فيه بحيوية كاملة.

(٢) عملية التطوير والتعديل في المجتمع تتطلب امتلاك الوعي والفهم والإرادة، عدة عوامل يجب أن تتوافر في الفرد حتى يخوض معترك الواقع الاجتماعي للحفر فيه وبذر بذرة الحضارة الأصيلة.

٥- سنتناول الآن عاطفة الحب كقاعدة لفهوم الأمن الاجتماعي، لقد سبق لنا

الهادفة يضع الأساس للشخصية السليمة عقليا ونفسيا للعيش في انسجام مع مجتمعه، وبذلك تمتلك الشعور بالأمن وتعمل على تطوير وتعديل ونمو هذا المجتمع.

٦- نأتي الآن إلى آخر جزء في تحليلنا لمفهوم الأمن الاجتماعي وهو الجزء الخاص بدور الأسرة في تزويد الفرد بأول شريحة من تجربة الشعور بالأمن.

الأمن يبدأ من الأسرة، العائلة حضان الوالدين والأخوة والأقارب كقاعدة خصبة للأمن الاجتماعي. إن الأسرة ذات الروابط العائلية الحميمة والقوية تهيب الفرد عقليا ونفسيا للانسجام مع نفسه والوصول إلى حالة من السلام الداخلي والطمأنينة مع الذات التي تقوم على اكتشاف قوة الإرادة والثقة بالنفس. إنه ما نسميه بالأمن الذاتي الذي يعتبر قاعدة للأمن الاجتماعي، أي أنه من الممكن للفرد البدء بالحصول على الأمن الداخلي واستخدامه كسلاح للحصول على الأمن الخارجي، ولكن.. هناك حالات أخرى لعلاقة الفرد بأسرته، فقد تكون الأسرة ذات روابط مفككة ويضطرب الفرد للانفصال عنها بحثا عن أمنه الداخلي بعيدا عنها مع أسرة أخرى (الأصدقاء أو الزوجة والأولاد). يبقى إذا هاجس الفرد المسيطر هو العثور على الشعور بالأمن داخل أو خارج أسرته. نعود فنقول إن الأسرة التي تزود الفرد بأساس راسخ للأمن هي التي تزرع فيه البذرة الأولى للسلام الداخلي الذي يمكن تطويره لاحقا إلى عناصر إيجابية مثل: التوازن النفسي، الحكمة العقلية. الثقة بالنفس، قوة الإرادة.. الخ.

٧- نأتي الآن إلى الجزء الثاني من هذه الورقة وهو الخاص بالمعوقات التي

تواجهها المرأة في الحصول على الأمن الاجتماعي سنتناول مثلا محددا لامرأة تعيش في مجتمع خليجي، هو نموذج المرأة الكويتية.

مقولة (المجتمع السليم في الفرد السليم) تلخص مفهوم الأمن الاجتماعي، فالفرد السليم المعافي جسميا وعقليا ونفسيا هو القادر على بناء وتطوير مجتمعه ليغدو سليما معافي حضاريا تماما مثل الفرد الذي يعيش فيه.

يضم المجتمع نوعين من الأفراد: المرأة والرجل، وحتى تكتمل الطاقة الإبداعية والإنتاجية للأفراد يجب العمل على تشكيل نموذجين سليمين لكل نوع، وإلا كيف نحصل على مجتمع سليم تماما بنصف طاقته، أي الاكتفاء بالرجل؟

في المجتمع الخليجي غالبا نجد أن الرجل هو النموذج الوحيد للإنسان المنتج والمبدع الفعال اجتماعيا، أما المرأة فتواجه كما هائلا من المعوقات النفسية بسبب التشبث بالخاطئة من جهة، وصعوبات كثيرة تهدف لإحباط روح التحدي والعمل والإنتاج والإبداع لديها (إن وجدت هذه الروح أصلا). في المجتمع الكويتي يحصل الرجل بكل سهولة على القيادة والسلطة كونه يمتلك أولوية الرأي والتعبير والحركة والفعالية وكل الامتيازات فقط كونه ذكرا، أي بسبب هويته البيولوجية دون امتحانه عقليا لمعرفة مدى جدارته في الحصول على هذه الامتيازات.

٨- سنقوم الآن ببحث عوامل الأمن السابقة على نموذج المرأة الكويتية لنبدأ أولا من الانسجام الداخلي أو الذاتي.

قلنا فيما سبق إن الفرد مطالب بالتوصل إلى حالة من الانسجام مع ذاته أولا قبل البحث عن سلامه مع المجتمع.



إنها تمثل دورا هامشيا ثانويا بسبب ضعف جسدها وعجز عقلها. هناك احتمالان للانسجام مع هذه المقولة:

(أ) الاستسلام والرضوخ. أي الاكتفاء بالدور المنزلي وقبول مهام الزوجة والأم وإغلاق باب المشاركة والتفاعل مع المجتمع. أي تصديقها للمقولة القائلة بالضعف والعجز واختيار الطريق السهل، طريق الجهل والغباء والبلادة. نضيف أن الدور البيتي هنا لا ينطوي على الكثير من الإبداع لأنه يقوم أساسا على أداء مهام وتنفيذ أوامر وتقديم خدمات دون توقع مقابل سوى لقب زوجة وأم. إن رضوخ المرأة بهذه الصورة يعني فقدانها لإمكان أن تكون مبدعة وعاملة وتحولها بإرادتها الحرة إلى أداة في يد المجتمع، يستخدمها ويستهلكها لصالحه كيفما شاء.

(ب) الاحتمال الثاني لكيفية انسجام المرأة مع مقولة الضعف والعجز هو الانتباه لما يمارسه الآخرون ضدها من أكاذيب ومحاولات إثبات قوة شخصيتها وعقلها وإرادتها، أي خلق شخصية عاملة مبدعة يصب جهدها في شريان المجتمع وليس في الأسرة فقط.

لنعود الآن للمرأة في المثال الأول (أ) التي انسجمت وتكيفت مع دورها البيتي وأمنت بمهامها كزوجة وأم، كيف نقيس شعورها بالأمن الاجتماعي؟ هل تشعر به؟ وكيف؟ قلنا فيما سبق أن المجتمع يعطي الامتيازات كاملة للرجل ولعل هذا يفسد الرجل (ضعيف النفس) فيجعله مغرورا، نضيف إلى هذا السمة المادية التي تغرق فيها المجتمعات النفطية مما يجعل مثل هذا الفرد ينظر للآخرين كسلعة، موضوع أو شيء يحاول استخدامه

ولكن... هل يمكننا تخيل قدرة المرأة على الحصول على ما يسمى بالانسجام الداخلي مع ذاتها في مجتمع خليجي؟ في ظل التنشئة الأسرية، التفرقة شاسعة وواضحة في طرق التربية بين الولد والبنت، هي تبقى داخل البيت وهو يخرج ليلعب، هي تكبر لتتعلم كيف تتقن شئون المنزل وهو يتعلم كيف يفهم العالم الخارجي، هي دورها داخلي ساكن وهو ودوره خارجي وحيوي. الذكر جزء أساسي في نهوض وفاعلية المجتمع والأنثى مجرد هامش ثانوي غالبا ما يكون قليل المعنى والفائدة خارج نطاق المنزل.

ولكن.. هذا التحليل يعتبر خارجيا فقط لأنه يصف سلوكيات المرأة دون النظر إلى المفاهيم والأفكار التي تتم زراعتها في رأس الأنثى في محيط الأسرة منذ الصغر. إنها تبقى في البيت لأن هذا هو دورها الطبيعي في الحياة، تأدية واجباتها كمرربة وزوجة ورعاية لشئون المنزل بأكملها. لم يعتبر هذا الدور طبيعيا بالنسبة للمرأة؟ لأنها تتعلم عن طريق التلقين والممارسة بأنه دورها الطبيعي كونها أنثى ناقصة عقل ودين، وأن تكوينها الجسماني والعقلي ضعيف لا يؤهلها للخروج إلى معترك الحياة وادعاء الدور الرجالي في المجتمع.

إذا (المجتمع للرجال والمنزل للنساء). أما إن حاولت المرأة الخروج فستكون شاذة وغير طبيعية وسوف تحارب بالعزلة والتجاهل.

٩- لنبحث الآن كيف يمكن أن تنسجم المرأة مع ذاتها في ظل هذه الظروف (السيكو - فكرية) والسلوكية.

انتهينا فيما سبق إلى أن التنشئة الأسرية ومن ثم الاجتماعية تلقن المرأة مقولة رئيسية:

على خطأ بالعلم والعمل، أي بتنمية فكرها وإرادتها.

سنجد أولاً محاربة من حولها لها لأنها بعملها وجدها ومثابرتها تهدد عجزهم وتفضح جهلهم عن طريق إثبات عكس ما يقولون، قد تواجه صعوبات في محيط الأسرة، سينظر لها على أنها الخروف الأسود في القطيع. إنها باختلافها عن البقية تزعزع التراكمات التراثية والعقائدية والفكرية التي توالى وأصبحت راسخة وثابتة في المجتمع التي تعتبر الأسرة جزءاً منه. أما على المستوى الاجتماعي فستحاول المؤسسات الذكورية بأنواعها تحطيم عملها وإرادتها حتى تبقى الهوية الرجالية سائدة. لعل المتأمل لنسبة النساء المتعلمات واللائي حصلن على مراكز قيادية في المؤسسات وعدد المحاميات وأساتذة الجامعة.. الخ. في المجتمع الكويتي، لا بد سيدرك مدى قوة إرادة المرأة وإصرارها الراسخ على إثبات ذاتها رغم أنف المجتمع.

المرأة في (ب) تختلف عن أختها في (أ) فيما يخص الأمن الاجتماعي. المرأة في (أ) لم تحصل على الأمن مع ذاتها بسبب الإحباط، أما التالية في (ب) فقد حصلت عليها بجهد وإخلاصها لقدراتها وذاتها رغم تنكر المجتمع لها. الأمن الذاتي إذاً هو أساس الأمن الاجتماعي، قد يتطور الأمن الذاتي ويمتد إلى حالة من التوافق مع المجتمع أو يظل مجرد حالة انسجام مع الذات. المرأة في (ب) استطاعت التوصل إلى الانسجام مع الذات الذي قد يتطور ليصبح أمناً اجتماعياً كاملاً لو وجدت من يساندها ويشجعها في إطار الأسرة أو العمل، أما إن حورت فيبقى لديها أمنها الذاتي فقط وهو يكفي أحياناً للاستمرار في العمل بإخلاص وإبداع في دائرة ضيقة.

لمصلحته، وقد تتحول المرأة الضعيفة إلى مثل هذه السلعة التي يستخدمها الرجل حتى تبلى أو يمل منها فيبتاع غيرها.

الزواج إذاً ليس إلا غطاء أو ستراً مؤقتاً للمرأة الضعيفة الجاهلة التي تسمح للرجل باستخدامها واستهلاكها ثم رميها (الجهل هنا بمعنى غياب الوعي وليس عدم التعليم). يكشف هذا الغطاء المؤقت في صورتين: جزئية (في حالة الزواج المكرر) وكلية (في حالة الطلاق) إن احتفاظ الزوج بزوجته وتزوج غيرها أصبحت مهددة اجتماعياً ونفسياً وجسمياً، وصارت في موقع الانتظار، تجتر الوقت بانتظار الإشباع المادي والمعنوي والجنسي، تتحول المرأة هنا إلى كيان مؤجل حتى يسمح الرجل ويأمر فيعيد لها الحياة أو لا يعيدها، أما في حالة الطلاق، فإن المجتمع يتحول إلى وحش كاسر، فلعب مطلقه ينطوي على الكثير من المحاذير والإشاعات. لذلك نجد أن المرأة الضعيفة قد تختار الذل والهوان مع الرجل على الاستقلال بسبب ما سيقال عنها اجتماعياً كمطلقة.

إذاً، هي لا تشعر بالأمن سواء على المستوى الذاتي أو الاجتماعي. لقد رضخت على المستوى الذاتي واستسلمت لضعفها لكن معاملة زوجها الحقيرة لها تسبب لها الألم والإحباط مما يחדش شعورها بالأمن الذاتي إضافة إلى استهلاك دورها البيتي لطاقتها الإنتاجية والإبداعية، في نفس الوقت يرفض المجتمع توفر الأمن لها فهو ينهش من قدراتها وكيانها بنعتها بالضعيفة مع محاذير لقب مطلقة.

٩- نأتي الآن إلى المرأة في المثال الثاني (ب) التي اختارت أن تتحدى مقولة الضعف والعجز وتثبت للأخرين أنهم

# قطرات

○ سعاد الكواري - قطر



لا أحب الساعة  
والقطرة السوداء...  
ولا أن أرى مجنوننا مربوطا..  
في غبّ البرق.. وسجن النظرات المسرعة...

قطرة:

للكرى في ذراع البدر.. فصول  
ونافورة.. تعصر السندس المستيقظ في قلبي..

أتمايل كالأوراق.. وعباد الشمس يحجبني  
يخضرُ العنف..  
في شفتي..  
أغلق أبواب الظل كي لا يدخلني..

### قطرة:

مشطور هذا الأفق..  
والشحارير تجفل من عين الحارس  
الزاهي بالتوقيت المتعقن..  
يعبر أقواس الزعفران.. وقطُ برِّي  
يتورم في ظلّه الهادي...



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### قطرة:

أكره القطة السوداء..  
وأسماك الزينة ورطوبة  
هذا المكان..  
أحرك ذيلي... وأخدش..  
سرب العصافير المحبوسة  
في قفص الحقد والأيدي الهوجاء..  
لاني لا أركب الصدر العاري..  
وأمازج بين صفائر بؤسي..  
ولا أخلط البحر بالزنجبيل..  
وحيتان القاع الميته بالغربان...



الخرساء...

لاني أكره رائحة الماء..

أحشر هذا الضجيج الهارب

في عنق الثور..

واثقة بأزيز الهواء..

وأنياب الفيلة..

لإعادة ترتيب الطاولة...

فالحظة في مرمى الخصم

والطين المبتل...

قطرة:

وجهي يتأثر بالأدوات

المختومة الآن في اللون الأحمر...

والنادل يلثم وجه الأرض بأكواب القهوة الباردة والتعازي...

يسحقني كالغرور... ملاك الموت...

ويعجنني بالصبار...

يخبزني في فرن الوعي..

واللعنة...

كالبرغوث أنام بركبة

أنثى كاشفة عن أظافرها

تتفرّع في أذنين مجعدتين...

وخانات الطاعون

بقوة أرتبك...

معطفي مشعل الرمز والغرباء..

عيون التهمتها جرثومة الرمد..  
الهمجية..

أربض عند مقاعد مسحوقة  
بالأثم وبالصفعة القاتلة..

قطرة:

عليّ أسري مع نهر الدخان المشمّع  
بالسلّ...

باردة أطرافي..

تأكلني شفرة الدهر كالبوم...

أسهر فوق المقاهي..

والخيبة العاشرة...

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قطرة:

يتصلص من قمصان الصباح...

ينام على قدمي والكراسي

يلعب لعبة تنويم الجثث

المنكوبة من حولي

# مشهد الظبية المكناسية وسوماتها...

○ قصيدة محمد الطوبي



ARCHIVE

أَسْمَاءُ مِنْ حُلْمِكَ الرَّيَّانُ مَكْنَسُ  
رُؤْيَايَ عَمْدُهَا الرِّيحَانُ وَالْأَسُ  
مَكْنَسُ مَنْ سَرَّ عَيْنِيكَ اصْطَفَيْتُ بِهَا  
نَارَ الْأَغَارِيدِ لَمَّا تَسَطَّعَ الْكَاسُ  
لَكَ الْمَفَاتِنُ وَالْأَنْخَابُ لِي اشْتَعَلَتْ  
لِلْكَحْلِ جَفَنٌ وَقَدْ الْبَانَ مَيَّاسُ  
وَوَجْهُكَ السَّمْحُ صَبَحَ كَاشْتِهَاءٍ مَهَا  
عَطَشِي وَعَنْهَا أَعْقَابُ النَّبْعِ حُرَّاسُ  
لَمَّا تَمَرَّيْنِ بِي شَهَاءٍ عَابِقَةٌ  
وَمَنْ قَمِيصِكَ جُرْحُ الْعَطْرِ فَرَّاسُ  
إِذْ تَرُسُمِينَ أَمَامِي تَجْلِسِينَ هُنَا  
وَشَعْرُكَ الْأَشْقَرُ الْمَسْدُولُ نَوَّاسُ  
أَرَاكَ فَتَّانَةً بِيَدِ  
تَرْهُو فَتْسِرِي بِشَكْلِ الرَّسْمِ أَنْفَاسُ

يَغْدُو البِيضُ رُسُومَاتِ تَحْنُ كَمَا  
 حَنَنْتُ إِلَى لَيْلَةِ الْمَيْلَادِ أَجْرَاسُ  
 أَسْمَاءُ يَا ظَبِيَّةَ الْإِبْدَاعِ لَا تَقْفِي  
 وَإِنْ أَضَاءَتْ شَحَابُ الْوَقْتِ أَعْرَاسُ  
 إِنَّ الْأَلَى خَلَقُوا لِلْفَنِّ آلِهَةً  
 قُرْبَانَهَا وَهَجُّهُ الْيَاقُوتُ وَالْمَاسُ  
 لَكَ الْغَوَايِئُ يَا أَسْمَاءُ فَابْتَكِرِي  
 حُلْمًا لَهُ شَهْوَةُ الْإِبْدَاعِ قُدَّاسُ

القنيطرة ١٨. ١١. ١٩٩٥

المغرب





# كاظمه

○ محيي الدين خريف - تونس



كُنْتُ كَاضِمَةً تَتَسَرَّبُ بِلَ فِي ثَوْبِهَا  
وَعَقَالاً قَدِيمٌ  
وَعِبَاءَةً شَاعِرٌ  
كَلْنَا لَمْ نَكُنْ نَسْتَطِيعُ بِأَنْ نَتَحَدَاكَ  
أَوْ نَسْتَقِيلُ أَمَا مَكَ مِنْ مَنَصِبِ الشَّعْرِ  
وَهُوَ يَسَايِرُ رَكْبَ الْحَيَاةِ  
وَحَارِطَةً مِنْ جِبَاهِ

\*\*\*

سَأَلْتُ وَهِيَ تَنْزَغُ بَرَقَعَهَا  
لَا أَحَبُّ الْوَدَاعِ  
لَا أَحَبُّ جَنُوحِ الشَّرَاعِ  
لَا أَحَبُّ الْحَقَائِبِ وَهِيَ تَنْوُءُ بِنَا  
لَا أَحَبُّ الدَّمُوعِ تَبَاعِ  
كُلُّهَا وَطَنٌ وَاحِدٌ  
مِنْ سَفُوحِ الْأَطَالِسِ حَتَّى الْخَلِيجِ  
كُلُّهَا نَفْحَةٌ مِنْ أَرِيحِ

حين ينزل في أرضها الحبُّ  
أو يتهامي المطرُ  
أو يطيب السَّهر

\*\*\*

قلت لي هبَّت الرياحُ من كاظمةُ  
فأي ابتداء وأي انتهاءُ  
وأي مواسم عطرُ وأي غناءُ  
فتحنا كتابَ البحارِ  
وجئنا على صهوات العُبابِ  
معنا الأفق يطبق كَفِيهِ  
عن قرعة من سحابِ  
وفاطمةُ طفلةُ الأُمسِ  
تبحث عن خاتم في الترابِ  
وكاظمة قبة حُضنت مَجْدَهَا  
وكاظمة لمعت كالسنا بعد ما قتلَت سَهْدَهَا

\*\*\*

جئت أوقظ جرحاً أصارَ دمي وردةً في الحقولِ  
جئت أسأله عن جدار به احتمي من ملامح وجهي  
وظل ظليلُ  
فأخرص صمتي الجراحُ  
وصمتي يبحث في وجهها عن صباحِ

\*\*\*

لم يعد ثَمَّ شيء نعوذُ إليه  
إذا انتحب الحرف في فمنا  
أو توتر خطو الزَمَنِ  
لم يعد ثَمَّ شيء نعوذُ إليه  
بسوى الحرف فهو الوطنُ  
سوى الشعر يحرقنا تارة  
ويغمرنا تارة بالشَّذا  
نداء من القلب يسبقُ كلَّ نداءِ

ومشقة تارةً وحداء

\*\*\*

يسألونك عنا فهل أجبتَ  
بأننا انفلات الزمان  
وراء امتدادات اللانهاية  
وأنا الحكاية منذ ابتداء الحكاية  
لنا أصدقاء كثيرون  
منهم صباح المدينة  
وأطفالها والطيور الحزينة  
وزخات أمطار فصل الخريف  
ورائحة الأرض من بعدها والرغيف

\*\*\*

وإلى أن تعود لكي تتوالد  
سوف نظل على الباب أجراس ليل تدق  
وفي موكب البعث وعد وبرق



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# غيباب يحرسه الأسف

● أحمد نجار

« نص »

عندما أخذت يدك في لحظة ما ... في عمر ما ... في شوق ما ... أدركت أن الزمان معي وأن مقود السيارة هو الآخر معي لقد اختصرت الزمان والمكان وكل الحريات التي كونتني كي أتفاهم معك.  
وحين أستطيع التفاهم معك  
أعرف أن كل العقول التي أرادت أن تتأمر على هذه القبلة قد فشلت

.....

وها أنت تغيبين  
يبللني الجفاف  
ويلسعني النحل كلما تذكرت رائحة أعشابك  
وها أنت تبرزين  
يشهق النعناع  
لغزالتين حائرتين  
دخلتا خلصة بساتيني  
فأكتشف أنني طفل

لا أعرف كيف أجيب على أسئلة التاريخ  
وأن خبرتي أمام عينيك جداً متواضعة

.....

وها أنت تنسجين  
أيتها الموجة التي أفهمتنني أن كل القيم التي تلمح نفسها صدفةً عليها أن



تنتمي، فقط من أجل أن تتعانق.

....

أسكنك بصمت  
أخاصر زبد الأحلام  
إيقاعات مباحة  
تتنفس .... تتعاضم  
تحيلني إلى عزلتي

.....

أنا الآن غريب  
أحمل رائحة الأيام  
أجيء إلى كل المدن كي أحمل ذاكرة طيبة وهواء يجعلني أستمّر في المسير  
أنا الغريب

دمي يركض نحوك  
وأنت تهتفين لروحي  
أيها النغم لن تغادر  
كل شوارع المدينة تقودك إلي  
فاختفي بأذيال عطرك  
وأعود لأبني عشاً للرياح  
أنا الغريب

الليلة عدت أتمشي قريباً من صدك  
أتمدد مثل صوتك أليفاً

<http://Archivebeta.S>

أحدث شيطان بعيدة عن رائحتك  
فيسخر مني الموت في عيون الأسماك  
تلطمني شواهد القبور  
وكل الرسائل التي احتفظت بها

.....

أنا الغريب  
ظلّ فراشة في الريح  
بؤس ياسمينة لا تشرق عليها عينك  
شارع ناصع السواد  
يعبره الغبار

.....

أنا الغيمة التي تخثرت على بنطالك الأزرق، العصفور الذي  
يوقظ مياه حديقتك  
الخريف الذي ينثر روحه  
لتهطل ثيابك  
الذي يقترب المعاني لغيابك فيحرسه الأسف

أند مختارة من:

# بوريس باسترناك

● ترجمة: الدكتور شريف مفلح

مقدمة أساسية: شخصيته وخصائص فكره وأسلوب بيئته.

ولد بوريس باسترناك في ضاحية «بيريد يلينا» قرب موسكو، وكان والده «ليونيد» أكاديميا في مجال الفنون التشكيلية وقد ترعرع في أسرة محبة للفن والثقافة، وأولع منذ فتوته بالفن حيث مارس الرسم منذ طفولته ومن ثم الموسيقى، إلا أنه غادرها بعد عام ١٩٠٩ إلى المجال الفلسفي والتاريخي في جامعة موسكو، ولم يلبث بعد سنة ١٩١٢ أن يسافر إلى ألمانيا لتوطيد معارفه.

بدأ باسترناك بالنشر منذ عام ١٩١٣ وتصدرت أولى مجموعاته «توأمان في السحاب» عام ١٩١٤ تلك البدايات. وتبدو في نتاجاته الأولى تأثيرات من معاصريه ... خاصة «بلوك» (١)

... إلا أن «مايا كوفسكي» كان دوماً الأقرب إليه فنياً خاصة من حيث بنية الصورة، والتي يركز عليها باسترناك حتى تغدو ذات سمات خاصة لديه. ورغم أن باسترناك يعد في تلك الفترة من المستقبلين إلا أنه لم ينسجم مع الشعر الكلاسيكي الوجداني للقرن التاسع عشر ... ويتابع باسترناك تعميق خصائصه الأسلوبية للصورة الاستعارية والموسيقى. ولعل «ريلكه» الشاعر الألماني - هو أقرب الشعراء الأوربيين إلى البنية الفنية عند باسترناك.

وشخصية باسترناك ذاتها لها طبيعتها المتميزة، فهو أقرب إلى الانطوائية، وله طريقته الخاصة المفاجئة في الحديث والنطق. وهو مولع بالتكثيف العمق كالومض الذي يصعب التقاطه مباشرة ... لكنه يترك تأثيره لفترة طويلة من الزمن (٢). ويبدو أن هناك علاقات

خفية بين المكمون النفسي للشاعر وملامحه الفنية، وقد اظهرت اعماله الشعرية منذ خطواته الأولى موهبة خاصة في البناء المتميز للتعبير الشعري ولا بد للقارئ من التمثل والحذر حتى يستطيع التعود على شعره الذي كان مليئاً بالاستعارات والمجاز، والتشبيه عنده مأخوذ من عالمه الداخلي في معظم الأحيان، وملتقط من زاوية غير متوقعة وكثيراً ما يندفع القارئ إلى الحيرة والارتباك في الانقطاعات المفاجئة مما جعله صعباً على القراءة والفهم (وكأنما كان باسترنك في قصائده المبكرة مستعجلاً بحيث لم يرصد تيار الظواهر والرؤى مما يدفعه إلى هذه الانقطاعات المتعجلة ويفقدها روابطها المنطقية تاركاً للقارئ التخمين (٣)) وقد يتعامل مع اللغة ذاتها على أساس مغاير للتسلسل القواعدي وكأنه يتحدث عن شيء ما مدرك من القارئ إذ يلجأ إلى تجاوز التسمية أو الإشارة إلى المادة المعتمدة بحيث يخفي المبتدأ أو المسند تماماً كما في قصيدته «ذكرى ديمون» إذ يستخدم فيها إحدى إيماءات «ليرمنتوف» دون أي إشارة إليه حتى من خلال الضمير، كما سعى دائماً إلى الغوص في أعماق التأثير الوجداني بحثاً عن فطرية مطلقة أو لمحاولة جس جذور الحالة الشعرية. ومن هنا يبدو وكأنه يفتح الطريق أمام القارئ ثم يتركه باحثاً أمام اللانهاية وأمام ذاته. تقول «تسيفتايفا» عن هذه الخاصية لدى باسترنك: "باسترنك لا ينضب حتى أن أي شيء في يده يتحد معها ويمضي من يده نحو اللانهاية. باسترنك مجرد دعوة لطريق حيث يكتشف الانسان فيه نفسه والعالم... (٤)".

والواقع أن عالم الصورة عند باسترنك غير مسوّر حتى بالتعابير النقدية التي يمكن النفاذ منها إليه. وإذا كان ثمة ضياع للخيوط العامة في اللوحة الشمولية للعمل فذلك لأن باسترنك يتنقل عبر المواضيع ويخشى أن يأسره موضوع واحد. وللاقترب من صور باسترنك لابد من المرور عبر جسور الحالة الشعرية.. عبر تلك الخطوات الحساسة الأولى... عندها يدرك المرء فقط مدى الموهبة في تخلق عالم الصورة (الجزئية) التي يخفي خلفها فنان ماهر يحاول محاربة الأشياء بمنطق جديد تماماً. فالصورة تتوالد من عمق الحالة وليس رسماً لها. كما أن هذه الحالة تملك خصوصيتها التعبيرية. وغالباً ما تجافي المتعارف عليه في مثلثتها. فإحساسه بالهواء الساخن في غابة صنوبر يولد لديه تلك اللقطة المدهشة التي يقول فيها: "كانت الغابة مفعمة بالتألق المكثف لو أنها تحت ملاقط الساعاتي...". ولعلنا نستطيع أن نلحق طبيعة التصوير لديه في تلك المرحلة (وحتى الثلاثينات) بالانطباعية. أما تلاحق الصور وتنقلها من عوالم إلى أخرى فهو انتقال غير مشروط.... لكنه من النوع الذي يخترق ذاته نحو نقيضه أحياناً محافظاً على صدمات الانتقال ذاتها كحلقات واصلية، أو كما يقول «فيكتور شكولفسكي»: "تندفع الصور ولا تستطيع أن تستقر كالنوابض الفولاذية تغير بعضها على بعض مثل عربات قطار توقف سيره على حين غرة (٥)". فالرؤى الداخلية عن العالم الموجه هي مخبر باسترنك الفني ولذا نراه لا يقيم وزناً للعلاقات شبه الخارجية، ويحاول يرصد الحالة بمعطياتها المشاعرية بالنسبة إليه هو.... ورغم وجود بعض الملامح الاستقبالية في بنية بعض تصويراته، لكنها تظل في هذا وذاك (باسترنكية): "تنهمر حديقة الحلم بالخنافس الربيعية... الغربان شبيهة بالأجاص المحروق في غيبه الضباب البري... المدخنة فوق السطح بومة... طاحونة هواء نحيلة تبدو عظامها الشفافة.... الهواء منتف بالصراخ...." وأكثر الصور قرباً من روحه ترميزاً لجوهره هي الشمعة التي تتبدى في

أكثر من قصيدة: " معي ... مع سمعتي تتعلق متوازية عوالم متفتحة ". هذه الاطر المفاجئة في عالم الصورة، وفي بنيتها الاستعارية، ملكت شعر باسترنك خاصية الانطباع في الروح والذاكرة. وقد نوه العديد من الشعراء والمثقفين عن ذلك في مذكراتهم حتى أن ماياكوفسكي اتخذ من إحدى رباعيات باسترنك مقياساً للعبقريّة في مقالته "كيف تصنع الشعر؟" ... " يجب أن تكون العلاقة مع الأبيات كالعلاقة مع النساء في رباعية باسترنك العبقريّة (٦) " .

من جهة ثانية نجد أن باسترنك يحاول التوحد مع الكون والطبيعة، فمواده التصويرية تحاول أن تلبس الطبيعة بكل مظاهرها الحية والعبور منها، حتى عبر الحب، نحو منشأ الكون، وكأنه يحاول أن يتوحد مع الزمن أيضاً. والحب لديه شيء غير مادي، حتى أنه يستهجن تماماً أن يكون محدداً بتسمية: "أنت على حق ... إن كلمة حب لفظة سخيفة ... إنني سأفكر بتسمية أخرى". ولهذا يرى أن حب الشاعر أمر آخر لا بد وأن يغير حتى موازين الكون كله:

شيء مذل يا حبيبتي عندما يحب الشاعر  
"إله طريد يعشق"

وتعود الفوضى إلى العالم كما لو أن الأرض تعود إلى القرون المنقرضة (٧) .  
وتتبلور عملياً الملامح الفنية عند باسترنك منذ مجموعة «الحياة شقيقتي» والتي كتبت معظم قصائدها عام ١٩١٧ خاصة في مجال الانغماس في عالم الصورة المستمدة من عناصر الطبيعة (٨)، ويبدو فيها تكريس المفاجيء وانقطاع التسلسل. على أن أعماله قبل الثلاثينيات هي: «العله الشامخة» و «الملازم شميدت» و «بوئيم» عام ١٩٠٥ وقد لاقت الأخيرة صدى واسعاً، وكان أن كتب باسترنك إلى مكسيم غوركي منتظراً تقييماً منه لهذا العمل: "لقد أرسلت لكم كتابي .. وربما أبدو شغوقاً بانتظار تقييكم. لم استطع إلا أن أرسله لكم، إنني لا أدري ما الذي تبقى لي من الثورة... وأين هي حقيقتها إن لم تكونوا أنتم في التاريخ الروسي (٩) ". والواقع أن صمت غوركي بدافع سلمي بل امعاناً منه بتقييم هذا العمل ايجابياً: "عزيزي بوريس ليونيدوفيتش.. إنني لم أذكر شيئاً عن مجموعتكم الشعرية (١٩٠٥) لأنني لا اعتبر نفسي مقيماً ذواقاً بما فيه الكفاية للشعر، ولأنني واثق أنكم قد مللتم من المديح .... الكتاب رائع.... إنه من المؤلفات التي يصعب تقييمها مباشرة بجدارة، ولكنها مما يبقى لحياة طويلة. لا أخفي عليكم أنني احسست قبل هذا المؤلف ببعض التوتر، لأن الأشعار السابقة كانت مليئة بشكل مبالغ به بالتصاوير، ولم تكن واضحة لي تماماً.... لم يستطع تخيلي استيعاب هذه التعقيدات الصعبة، وصوركم غير المتماهية غالباً... ولكن في هذا الكتاب (١٩٠٥) بدوتم أكثر أصالة مفعمة بالحماس الذي سرعان ما أثر بي كقارئ.... لا .... إنه بالطبع كتاب رائع... إنه صوت شاعر حقيقي اشتراكي في أعماق وأفضل معنى لهذه الكلمة (١٠) " .

ولا بد من الإشارة إلا أنه من الصعب فصل ما هو حي عن ما هو غير حي في اشعاره ... ما هو انساني وما هو غير انساني لأن باسترنك ينطلق في كثير من اشعاره من أرضية جمالية خاصة تعتمد على التوحد بالكون. فهو يعتبر أن الطبيعة - وليس الإنسان - هي التي تنظر إلى الإنسان وتتمحّصه وتحسه. ولهذا كثيراً ما جعل أشياء الطبيعة تتحرك وتتصرف ككائنات لها أيضاً وجهات نظرها ورؤاها، وينطلق في ذلك



من ضمير المتكلم بحيث يعود على الأشياء ذاتها كنوع من الإحساس بالوهية الكون والانطلاق من أرضية «الموبادا» في رؤيته .. حتى أن المطر يكتم شعره: " و ينهمر حتى الصباح فتتنظم العطاءات وهي تنزمن السطح فقاعات في القافية... " ومن هنا لاحظ النقاد أن باسترنك لم يولع بابتكار الألفاظ، بل حاول الغوص نحو العلاقات الجديدة للمعاني المتشكلة خلال تقاليد التراكيب في العبارات .... " لم يكن باسترنك مبتكراً للألفاظ كما كان معاصروه من الرمزيين والمستقبليين، بل حاول أن يبتكر تلك العلاقات المجهولة بين الكلمات والتي غالباً ما تكون عادية تماماً. والتي تكون أحياناً من ينابيع متباينة (١١).... " . ومن هنا نجح باسترنك بتكريس عالم خاص به من الرؤى يخفي خلفية فلسفية جمالية، ولا يحدد الشعر في مجال وحيد، حيث يرى أن الشعر: " منتشر في كل العشب... وعند كل خطوة قدم. ويكفي أن ينحني المرء كي يراه وينتقيه من الأرض " . وهو يتطير ويخشى أن يدوس الكون خلف السياج. مثل هذه المشاعر المعبر عنها بالرؤى نجدها في كثير من أعماله وخاصة «الأورال» و «فوق ظهر السفينة» و «الأورال لأول مرة» و «عصافير الستريجي».... وفي معظم اشعاره حتى الثلاثينات حيث تتجاوز الأشياء والموجودات عبر رؤاها هي، فيتبدى قاموساً مليئاً. بالغابات، زهور الكتان.... بالثلوج والتلال، وهي «متلاصقة مدونة لصالح ارسالية جولة في عالم الرؤى (١٢) " . الخاصية الثانية الرئيسية في شعر باسترنك هي الموسيقى وبشكل خاص السياق اللفظي للحروف في الكلمة والعبارة... أي أن الارتكاز الموسيقي اللفظي متمحور بالدرجة الرئيسية حول التجانس الذي يفرعه باسترنك بمهارة فائقة حتى أن هندسية خاصة تبدو بين اسطره بشكل غير مباشر تعطي ميزة لها نكهتها المتفردة لقراءة شعره ايقاعياً. فمن حرف رنان يتردد بعد بضعة حروف موسقة إلى حرف جامد يكون جسراً لإيقاع مواز. ولا شك أننا لن نستطيع في الترجمة اعطاء الملامح الحقيقية لهذه الخاصية، إنما سنحاول تقريباً أن نعرب، بأمانة مطلوبة، ناقلين الرؤى المعبرة الأعمق، مجسدين الدفق الداخلي للعبارة بالتوازي مع الصور المعطاءة التي نلاحظها، مثلاً، في اشعاره عن بلزك، وكل ذلك لقناعته أن العلاقات اللغوية يجب أن تتربط في انعكاساتها الصوتية مع الصور المادية المرسومة كما في مطلع «قصيدة الربيع». التي يجري التركيز فيها على الرنين الصوتي... أي الاستفادة من التجاور وليس الترابط الدلالي. وأحياناً يبدو الجنس غير مبرر تماماً، إلا إنه يبقى غير دخیل أيضاً... بل منتزعا من الجو العام. وليس صدفة أن يعطي باسترنك العديد من سنوات شبابه في التعاطي مع الموسيقى والفلسفة قبل أن يتعاطى مع الشعر. حتى أن الناقد «سبيلفانوفسكي» ينوه إلى احدى أهم خصائص شعر باسترنك فيرى أنها: " تكمن في الثقافة الموسيقية والتنوع في الايقاعات والمهارة السيمفونية... مهارة بناء القصيدة كلها كعمل موسيقي تام، محققة ومطورة منطلقاتها بكل الامكانات الفنية للأدوات الشعرية (١٣) " .

ورغم ميل العديد من النقاد إلى اعتبار مجموعة «الولادة الثانية» بدءاً لتوجه جديد أقرب إلى البساطة والوضوح، إلا أن حقيقة الأمر كانت مجرد ارهاص، فقد ظلت معظم نتاجاته في الثلاثينات تحمل الخواص ذاتها، وبدأ التوجه النوعي الجديد عملياً منذ الاربعينات، وهذا ما يؤكده باسترنك بالذات. على أننا نلاحظ بشكل عام ميلاً واضحاً

للعزلة والابتعاد عن الكتابات الاجتماعية والسياسية. بل من الصعوبة بمكان أن نجد قصيدة مكرسة لموضوع الثورة البلشفية، أو الموضوعات الكثيرة المتفرعة عنها. فكيف كان باسترنك إذن ينظر إلى الحياة آنذاك؟

يرى الناقد «سينيافسكي» أن: " المنبع الأساسي للشعر عند باسترنك هو الحياة نفسها. فالشاعر في أحسن الأحوال هو المشارك فيها. وهو المساعد على خلقها... والذي يتبقى له أن يحدق جيداً ويندهش ويجمع القوافي الجاهزة في الدفتر المعد لذلك (١٤) ". على أننا نعتقد أن هذا الرأي لا ينطبق على نتاج باسترنك عموماً... بل يقاربه قليلاً في نتاج ما بعد الأربعينات. كما أن الشق الثاني من هذا الرأي، والمتعلق بالأسلوب الفني فيه الكثير من الاجفاف وتبسيط التجربة الفنية الغنية التي كان باسترنك بحق واحداً من أعظم المهرة في خلقها وصناعتها، ولم تكن قواف جاهزة أو دفتراً معداً لذلك... بل كانت معاناة حقيقية في التمازج مع الطبيعة والكون. والواقع أن باسترنك قد لاقى رفضاً حاداً وقبولاً رائعاً بأن معاً، حيث نظر إليه بعض النقاد كنحات صعب المراس بعيداً عن دفقات القلب والروح، كما في مقالة الناقد «بيريدرييف» الموسومة «قراءة للشعراء الروس» والتي رد عليها الناقد «سيرغي سيدوروف» منافحاً ومؤكداً على الدور الكبير الذي لعبه باسترنك في القصيدة الروسية وعدم جوده الأثر البوشكيني كما تخيل بيريدرييف (١٥). هذا وقد ساهم باسترنك في بعض الكتابات الوطنية أثناء الحرب الوطنية العظمى، وغنى مآثر الشعب وازداد قرباً من الناس والحياة فازداد وضوحاً وبساطة، وخرج بشكل واسع من بقايا التأثيرات «المونيرية» وإسار التعقيدات التصويرية.

ويكتب باسترنك في بداية الخمسينات روايته الشهيرة «الدكتور جيفاكو» والتي اختلفت الآراء حولها وادانتها اقلام كثيرة، واعتبرت جائزة نوبل التي قرر منحها له عن هذه الرواية عام ١٩٥٨ تكريساً من الأجهزة الامبريالية للتوجهات السلبية في محتواها وامكانية تفسيرها كإدانة للمجتمع الشيوعي في بلده. وظل باسترنك حتى أواخر أيام حياته، يعيش في ضاحية «بيريد يلكنيا» مولعاً بالطبيعة وأجوائها وكان بحق كما قال عنه غوركي مستقلاً استقلالاً كاملاً... إنه الانسان الذي ولد ويموت محافظاً على وجهه الخاص (١٦) ". وفيما يلي تعريفاً أميناً لبعض القصائد المختارة لهذا الروائي والشاعر والأديب الروسي المتميز:

## ١- ماهية الشعر

هو الصفيير المكثف يتماهى كتلة  
هو قرقة قطع الثلج حين نضغطها  
هو الليل ذو الأوراق المتجمدة  
هو التنافس بين البلابل  
هو حبات البازيلاء الحلوة المقطوفة  
هو دموع الكون في خطوط الفاصولياء  
هو حاملة النوتة، والمزمار، والفيكارو  
منهمرة برداً على الحقول.....

هو ما تبحث عنه الليالي  
في أماكن العوم العميقة .... في القاع  
وجبلها لنجمة هناك إلى حوض الأسماك  
على راحتها الراجفتين الرطبتين .....  
هو انحباس الهواء كرقائق الدفوف في الماء  
هو جسد السماء حين تنحني مائلة كشجر الحور  
عندما يطيب لنجومها أن تضحك .....  
لكن الكون كله..... مكان اصم لا يجيد السماع....

## ٢- الاورال المبكر

في الغيب  
دون أعمال الفكر والذاكرة  
كانت قلعة الاورال تستند على الليل  
متلمسة يدها  
صاحت بقوة وسقطت مغمى عليها  
وعبر عذابات مذهلة، ولدت الصباح  
وتدحرجت محدثة قرعة متصادمة بشكل عفوي  
أشياء وألقيات ... نادرة هائلة  
ولها قطار، من مكان بعيد ما .....  
وهوت بتأثير ذلك مائلة أطراف الشجر  
وكان الفجر الرمادي مثل تأثير أقراص النوم  
وكان منثوراً - دون شك - للمعامل والجبال:  
بخشوع الغابات  
بالوحش الخرافي الشرير  
وبألق ما ..... هو كما الأفيون  
لسمار الطريق  
وصحا الآسيويون في النار  
وهبطوا إلى الغابات على الزحافات  
من الشفق المتورد  
لعقوا الندى ... وولجوا تيجان الصنوبر  
المكرسة كملكة للغابة ...  
أما الصنوبرات،  
فقد نهضت تحمي السلم التراتبي للملكية  
ماضية فوق قشرة الجليد،  
كغطاء موشى بالمخمل البرتقالي  
والحرير المطرز بألوان قوس قزح

### ٣- بستان الحلم

مثل قدر برونزي ملء بالضباب  
يتغطي بستان الحلم بالطيوف  
معي ... مع شمعتي بشكل متوازن  
تتأرجح عوالم متفتحة ...  
ادخل في هذا الليل  
كدخولي إلى دين بكر  
حيث الحور الرمادي المتهدل  
يحجب الدرب القمري ...  
حيث البركة مثل سر متماه  
حيث يهمس اضطراب شذى التفاح  
حيث البستان معلق بوثد  
ويسند السماء أمامه

### ٤- الشهرة

ليس الأمر جميلاً إن كنت شهيراً  
ليس هذا ما يرفع نحو المجد  
لا ضرورة لملء الأرشيف  
والارتجافات فوق المخطوطات  
غابة الابداع شيء قائم بذاته  
وليس ضجيجاً أو تهافتاً  
ومعيباً أن تكون علماً على شفاه الجميع  
حين زنت نفسك لا تعني شيئاً  
يجب العيش دون ادعاء  
هكذا لكي تجتذب لنفسك - في النهاية -  
حب الدروب والمسافات لك  
كي تستمتع في نداء المستقبل ....  
لا بد من هجر الفراغ  
في الواقع المعاش لا في الأوراق  
حدد امكنه وفصول الحياة  
في الحقول ذاتها،  
انغمس في الانغمار  
واخف فيه خطاك  
كما تختفي الأرض في الضباب  
عندما لا يرى منها شيء في الظلام



سيعبر الآخرون في طريقك  
يسلكون آثارك الحية  
شبراً وراء شبر  
ولكن عليك أنت  
أن تميز الهزيمة والنصر...  
عليك ألا تهرب من نفسك مقلال ذرة  
بل أن تكون في حضورك الواعي الدائم  
في حضور فاعل حتى النهاية .....

## ٥- الجوهر

في كل شيء اود الوصول إلى الجوهر  
في العمل .... في الغموض القلبي في البحث عن الطريق ....  
إلى جوهر ما مر من الأيام وأسبابها  
إلى الأصول ..... إلى الجذور  
إلى النواة



وأن أفكر ملتقطاً خيط الأقدار والحوادث  
وأن احس ... احب ... ابتدع كل جديد.....

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أه او أني استطيع  
أن احتوي الجزء فقط  
لكتبت ثمانية اسطر  
عن ماهية الولع ....  
عن الأعمال غير المشروعة،  
عن الآثام ... عن اللهات وراء الحلم  
عن الصدف المستحيلة....  
عن العوالم الأثرية المنتظرة  
عن الموت ....  
عن العالم الآخر،  
كنت كشفت مغاليق طلاسماها  
ودبجت مفردات قوائينها  
ووضعت معادلات لتأطيرها  
ورسم بداياتها .... ومساراتها  
ولكنت نسقت الأشعار كالحديقة  
بكل ارتجاف عروقي ونبض أعصابي  
ولأزهر الزيزفون منها بالتتابع  
ولكنت عبات بالأشعار نسغ البيلسان

ورحيق الأقحوان  
وعباتها بالمروج  
وغابات القصب...  
عباتها بمواسم الحصاد  
والزوابع الهادرة  
هكذا عباً «شوبان» ابداعاته الخالدة  
هكذا عباً موسيقاه بالحدائق ... والادغال  
فالمهابة المنشودة  
عذاب وفرح  
إنها وتر مشدود  
على القوس المتوتر

### حواشي واحالات:

- ١- الكسندر بلوك: أديب روسي شهير (١٨٨٠-١٩٢١) يعتبر أسلوبه في الشعر مدرسة هامة من مدارس الشعر الروسي المعاصر. أهم دواوينه: «عن المرأة الرائعة» «السعادة المفاجئة» «حديقة البلابل».
- ٢- من «أحاديث وندوات ودراسات حول باسترنك» مجلة «الأدب الجديد» موسكو ١٩٧٥.
- ٣- من مقدمة «مختارات باسترنك» نيقولاي نافيكوف، موسكو ١٩٨٢ ص ٥.
- ٤- مارينا تسفيتايفا، الملحمة والغنائية في روسيا المعاصرة ... ماياكوفسكي وباسترنك مجلة الآداب الجورجية العدد رقم ١٩٦٧.
- ٥- المرجع السابق ص ٦.
- ٦- منتخبات باسترنك درا الكاتب السوفييتي، ليننغراد ١٩٦٥ ص ٢٢١.
- ٨- لم تصدر هذه المجموعة إلا في عام ١٩٢٢.
- ٩- الارث الأدبي المجلد ٧٠ (غوركي والكتاب السوفييت) موسكو ١٩٦٣ ص ٣٠٩.
- ١٠- المرجع السابق ص ٣٠٠.
- ١١- ليديا غينزبورغ (الأشعار الغنائية) دار الكاتب السوفييتي، ليننغراد ١٩٧٤ ص ٣٥٠.
- ١٢- نيقولاي أسيف، مذكرات الشاعر، دار الأمواج المضطربة، ليننغراد ١٩٢٩ ص ١٤٣.
- ١٣- النقد الأدبي السوفييتي، موسكو، دار التنوير ١٩٨١ ص ٣٦١.
- ١٤- أ. سينافسكي، مقدمة لمجموعة باسترنك «قصائد وبوئيمات» دار الكاتب السوفييتي، موسكو ١٩٦٥ ص ٢٢.
- ١٥- راجع مقالة سيدوروف، باسترنك وناقده في كتاب «على الطريق نحو التركيب» دار المعاصر موسكو ١٩٧٩ ص ٢٠٣-٢٠٤.
- ١٦- الارث الأدبي مجلد ٣٠، غوركي والكتاب السوفييت، ص ٣٠٩.

# الوحل

غسان الجباعي

## ■ يومها

تحولت عن عقيدتي.. وأستطيع ألا أطلب الغفران وحسن التفهم من أعدائي.. الزملاء الذين مازالوا عبيدا للقلم، والآلات الطابعة، اليدوية أو الكهربائية أو الإلكترونية.

## ■ يومها

أصبح الضوء هو قلبي، وأوراق العتمة.. كسرت تمثالي، وخرجت إلى شارع مليء بالتماثيل.. مسيح بالزجاج وريش الأوز.. مشيت، طبعاً فوق الأرصفة.. على ثلاثة أرجل مشيت.. ولست أفهم كيف وصلت، وكيف اختبأت بإتقان خلف حاوية القمامة.. وكيف حجب رأسي بكيس أسود.. ما كنت أمشي على ساقين بمساعدة عكاز خشبية، ولا كنت أقمز على ساق واحدة بين عكازين.. وإنما هكذا.. رأس كبيرة.. وثلاثة أرجل معدنية أستطيع تطويلها عندما أشاء

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## ■ يومها

قررت أن أحطم أدواتي وساعدي.. وأن أتحوّل إلى صندوق أسود بعين واحدة هي عيني التي أخذت ترف كالومض، عشرين مرة في الثانية الواحدة، وتعكس ما تراه عبر كل الفضاءات والأقمار والمحطات الثابتة والمكوكية والفضائية.

## ■ يومها

كان النهار الرمادي ينعكس على الأسفلت المغسول بالمطر، على واجهات المحلات، والوجوه العادية.. وكانت خيالات الأشياء والأحياء تتناسخ في برك الماء.. وكنت أنا أدور عدستي ببطء وأقترب من المشهد، دون أن أتحرّك من مكاني.

■ هناك امرأة شبه عارية.. شبه تمثال.. تقف تحت المطر الغزير.. إنها تشعر - ربما - بتلك السعادة الصوفية المائية المختلطة بالحزن والوقار.. وأقول - ربما - لأنني لا أملك حق اللوج إلى سريرتها.. فأنا - ولأسباب تقنية محضة - لا أستطيع تجاوز الشكل إلى جوهره وخاصة إذا كان الشكل امرأة مصنوعة من رخام.. ها هي ذي تنتظر على

الرصيف الآخر.. بعيدا عن موقف الباص، ومظلة الحديد المدهونة بالأزرق السماوي.. بعيدا عن الناس الذين تجمعوا تحت المظلة.. خلف أسلاك المطر.. ركضوا إلى هناك بإرادتهم.. وبإرادتهم راحوا يراقبون المرأة الرخامية.. تلك الوحيدة الناشزة، حتى بلباسها الصيفي الرقيق.. العابرون أيضا كانوا يركضون.. يرفعون مظلاتهم في وجه السماء.. وكنت أنا أتمنى لو أحمي عيني من قطرات الماء.

■ أقترب منها.. أقربها.. وهي واقفة هناك خلف شبكة الماء.. بجوار شعرها الغزير الذي أبعدته الريح.. أقربها.. أقربها.. حتى يغطي وجهها المشهد الشتائي المزركش بالانعكاسات والانكسارات.. بضع قطرات كانت واقفة في الهواء.. ولست أعلم هل كانت القطرات عالقة على بؤبؤ عيني، أم كانت ترقص هناك على خديها القرمزيين.. زفيرها بخار يتبدد خارجا من الإطار.. نمش ناعم يتناثر فوق أنفها الذي جعله البرد صغيرا.. عيناها.

لست أدري بماذا ذكرتني تلك الأهداب التي أخذت ترف، ثم انحرفت فجأة نحو اليسار وتوقفت.. نسيت كل قوانين التصوير.. لم أنحرف معها نحو المكان.. اهتزت الصورة قليلا.. لتهتز الصورة.. لتهتز كثيرا.. وفي كل الأقمار والمحطات.. تريتت.. تفرست فيهما حتى تذكرت.. لم تكن تلك الأهداب شكلا، وإنما روحا تخرب شكلها.. لم تكن جناح عصفورة تحرك الريح.. أقسم أنني التقطت روحها وهي تنحرف نحو اليسار وعندها انحرفت.

■ ها هو ذا يقترب كعقرب الساعات، شاقا طريقه عبر خليط ملون من الإناث والذكور المتراكضين، الواضعين حقائبهم اليدوية على رؤوسهم، الرافعين مظلاتهم المزركشة.. وهذا اليوم أيضا يرتدي ثيابه البالية «الأنثيكا»؛ قميصه الكتاني الأصفر.. سرواله المخملي العتيق.. والشال الترابي الطويل، الملفوف بإحكام حول عنقه.. وهذا اليوم أيضا يغيب ويظهر بين العابرين.. يقترب ولا يقترب.. أقربه ولا أستطيع.. يضع يديه في جيبه.. يشد بكتفه الأيمن حمالة حقيبة الخيش المتأرجحة، المتدلالية إلى فخذه.. ولسبب ما شعرت أنني أعرف هذه الحقيبة.. إنها جزء منه.. مثله عتيقة مرقعة.. مغبرة.. تتأرجح ولا تتأرجح.. والشال الترابي أيضا كان مثله.. من تراب.

■ تراه.. تعض على شفثيها.. يسيل اللون.. ولا تندesh.. إنما تنظر إلى السماء فقط.. يتوقف المطر.. يتوقف المطر فعلا.. أندesh أنا.. أفتح عدستي الوحيدة على وسعها.. يتدفق الضوء إلى عليتي السوداء.. يحترق المشهد.. ولا يحترق.. وأتساءل: هل السماء تحت المطر؟ ولا أنظر إلى السماء.

■ أنظر إليه هو

أفرك عيني، وأصوبها نحوه هو.. أقربه حتى النهاية.. يقترب منها، ولا يصل.. يخطو نحوها خطوات واسعة تماما، ولا يصل.. يمشي في حقل من انعدام الوزن.. وحيدا.. طويلا فوق المطر، والشال الترابي على كتفيه يتحرك



مثل ذراعين مشلولتين في انعدام الوزن، تذران التراب كيفما اتفق فوق الرصيف.. ولا يصل.. لم يكن أحد يراه سواها.. ولم يكن المطر قادراً أن يستقر عليه.

■ نظرت إليه.. رآها.. سال الأحمر من فمها.. توقف المطر.. ولكنه لا يصل.. نظرت إلي.. عيناها خارقتان.. لو رأته لتحطمت عدستي مباشرة.. عيناها تملآن الصمت.. واسعتان عميقتان.. غامضتان.. وقبل أن تحطم تمثالها وتنطلق إليه تلتفت حولها.. روح ترف، وتشف عن لونها الرخامي.

■ شيش معدني يخترق الجدار منذ سنوات.. منذ سنوات بعيدة حقيقية.. قبل اللغة.. قبل الغيرة.. قبل الكراهية والحب.. منذ القرد تقريباً.. عندما وصل إليها سألته: كيف تأخرت؟ قال: المسافة تقف في طريقك.. لم يقل طريقي.. كان الطريق إليها مسافة.. واليوم هو الذي يسأل.. يسأل من مسافة.. يسأل قبل أن يصل: لماذا تنتظرين تحت المطر؟ فتجيب دون أن تجيب: اغسل ثيابك.. لم تقل ثيابي.. ولم تقل الوحيدة.. لم تقل أكره المظلات الحديدية المدهونة بالأزرق السماوي.. يا للمرأة الناضجة.. عارية أنت كالوردة.. عارية وأنت ترتدين الهواء.. شفاقة كالسمكة. تلبسين الماء.. هل تعلمين عن أية رغبة تفصحين؟

■ عندما مات.. كان عمره.. لا بأس.. لا بأس.. لنحتفظ الآن بهذا السر احتراماً لاتساع عينيها الحزینتين.. وهذه الحقيقة المصنوعة من الخيش، المرقعة.. التي تتأرجح ولا تتأرجح.. لنحتفظ الآن بسنواته القليلة.. وأنا الأعور.. والله لو كنت متأكداً من وجهه لقلت لكم.. أنا أحب الدقة ولا أستطيع أن أخفي شيئاً.. ما تراه عيني تعكسه مباشرة، كما هو، على الشاشات الزرقاء.. عبر الأثير المكتظ بالصور.. ولكنه هو الذي يصل ولا يصل يقترب ولا يقترب.. لم أر وجهه بعد.. أخمن.. لست متأكداً.. ولذلك لا أعرف.. إذا كان بعين واحدة سأعرفه حتماً.. وإذا كان بعينين حزینتين سيعرفني هو..

عشت معه عمراً..

في غرفة صغيرة واحدة..

لها نافذة واحدة..

عالية..

عارية..

تطل على سماء واحدة.. مقطعة إلى مربعات..

وكنا ننام - بالتناوب - على فراش واحد عتيق..

نتغطى ببطانية واحدة.. لها لون واحد..

نحلم بامرأة واحدة..

يغفو هو..

أجلس أنا..

يجلس هو..

أنا..

يومها لم أكن بعين واحدة..

كان لي عينا كبرتان مثل عينيها تماما..

وكان في الجدار ثقب واحد..

لا أحد يعلم من فتح في الجدار ثقباً.. ثقب ضيق في جدار سميكة.. اسمنتي مسلح.. هل عبرت من هنا رصاصة بندقية؟ أم ذيل فأر صغير.. كان النظر من خلال الثقب جريمة.. وكنا نسده بعجين الخبز.. وكان السجانون — على الطرف الآخر — معتادين على إطفاء سجاثرهم في ذلك الثقب.. وكنا — مع ذلك — نتلصص سرا — من خلال الثقب — على العالم.. يومها.. كان نائماً وكنت جالسا أحاول إحصاء عدد العظام الصغيرة الموجودة في مشط القدم الواحدة.. وفجأة سمعت بكاء طفل.. جلس هو.. سبقتة أنا.. انتزعت العجينة.. نفخت نفخة قوية في الثقب، ووضعت عيني عليه..

كنت أعرف أن الشيش قد يدخل فجأة في عيني، ولكنني نسيت.. حاولت أن أرى الطفل ونسيت عيني على الثقب.. هناك.. بيني وبين الطفل..

نعم.. عشت معه عمرا.. في مكان واحد.. في هواء واحد.. خلف ثقب واحد.. لا أدري كم سنة.. كنا نحسب الأيام بالوجبات الصباحية ثم سئمنا.. وصلنا إلى ما لست أذكر كم ألف وجبة فطور.. ثم سئمنا.. صرنا نعد السنوات على أصابع اليدين.. ثم على أصابع اليدين والقدمين.. ثم على السلاميات.. ثم.. سئمنا.. وبعد الشيش افترقنا.. قبل الشيش لم أسأله مرة واحدة عن عمره.. كانت أعمارنا متساوية.. ولكن الذي يفقد عينا يسبق الآخرين بالسن..

ARCHIVE

كان رائعا.. طويلا قويا متفائلا بالمستقبل البعيد..

وكانت فجيعتنا دهشتنا عندما مات بالسكتة التي فرقنا بيننا..

قيل إنه لم يتجاوز السابعة والعشرين.. وأعتقد.. ماذا أستطيع أنا أن أعتقد؟

لقد مضى على ذلك سنوات كثيرة كالساعات.. وأنا لم تعد ذاكرتي رقمية.. أصبحت بصرية مقعرة سوداء.. أنا.. أستطيع أن أميز الأموات من الأحياء بالحركة.. ولكن هل أستطيع أن أرى ميتا منذ سنوات، يتحرك ويتجه نحوي؟! هل أملك الحق في ذلك، دون أن تتوقف عيني عن الرفيف؟

■ أتعلمين..

لو أستطيع أن أمتلك نسخة عنك.. عددا من النسخ.. أحفظ بها في جيبتي..

— صورة؟

— لا.. نسخة حقيقية.. دافئة.. من لحم ودم.. نسخة عمل لها رائحتك

— سأخنتك في جيبك.. إنه مليء بالتراب..

— أعلقك إذن على صدري.. أعلقك بدبوس..

■ عندما يموت أحدنا نتذكره سنة.. ثلاث سنوات.. ثم ننساه.. نسلوه.. نحن نتذكر من يحيا معنا.. من يذكرنا بوجوده.. من يراحنا على الحياة.. وحتى إذا تذكرناه

فسوف نراه كما كان في آخر لحظة.. آخر لحظة.. يقف على باب المهجع.. يحجب الضوء عنا، رافعا يده، كما لو كان يلقي التحية أو الوداع.. ويصرخ تلك الصرخة المتضرعة: «يا.. أُمي» ثم تتجمد حركته ويهوي على وجهه دون أن يهتم حتى أين سيسقط..

■ أقرببه.. أقربه.. أرى بريقا في عينيه.. أرى عينيه الكبيرتين الحزینتین کعینیهَا.. إنه هو.. ليس أعور ولكني عرفته.. يتحدث معها كما كان يفعل.. ولا يصل.. لا أحد يسمع ما يقول.. يتحدث مع نفسه.. عن نفسه.. يصرخ.. ولكن الصوت ينقطع..

■ يومها لم أمت كما ظنوا..

لقد حلت في جسد آخر.. وانتقلت..

خدعتهم جميعا.. توقف قلبي عن الخفقان.. أنا أوقفته.. ولكنني لم أمت.. كدت أموت.. كانت مجازفة.. أُملي الأخير في الحياة.. خدعني محمود درويش.. فخدعتهم.. محمود درويش كان معنا.. قال لي: «لا يعود الحبيب إلى الحبيبة إلا شهيد أو شهيدة..»

صدقته.. ومِت كي أعود.. هم سموني شهيدا، ودفنوني في مقبرة الشهداء.. لم أخسر كثيرا.. كانت حياتي وهما قبيحا.. وأصبح موتي مجرد خرافة..

قضيت عمري خلف القضبان.. أفنت القضبان عمرها واقفة أمامي باستعداد.. قضبان من حديد.. مدهونة بالرمادي بالأزرق السماوي وأنا خلفها مدهون بالدم واللحم.. كنت أنا القضبان وهي فراغاتي.. كان وجهي مقسما إلى مساحات.. فراغات فارغة.. كان وجهي مضحكا موسوما بالقضبان والمستطيلات.. تركتهم وذهبت إلى مكان آخر.. إلى فراغات أخرى.. لم يعد وجهي خلف الفراغات.. أصبحت الفراغات خلفي.. خلفتي.. بقي عمري هناك.. جزء بسيط منه جاء معي.. إلى قصص آخر.. قصص كبير يتسع لكل عصافير الدنيا..

وأنا لست عصفورا.. أنا حيوان كبير نسبيا.. له جناحان..

وأنا أطبق قبضتي الآن على شفرة الوهم.. على قضبان من رماد.. لم يعد لي قصص أحتمي فيه من حريتي.. لا أملك إلا قصص الشخصى.. أربع وعشرون ضلعا.. قضيبا وفراغات.. والطالب تنمو على حدة القلب.. والقلب غراب ينعق.. يحمل لونه وينعق يرى طريقا ويمشي.. يعجبه.. لا يعجبه.. يمشي فيه ولا يمشي.. ليس وهما.. ولكنه غير بعيد عن الوهم..

يومها

أنا أوقفته.. ثبته بإرادتي حتى توقف.. وانتقلت.. سمعتهم يقررون دفني في مقبرة النبلاء.. وما هي علاقتي بمن مات في مبارزة؟ لماذا؟ صمت.. تكتمت على الأمر حتى تم دفني، وعندما خرجوا.. خرجت.. كان أُملي الوحيد بالنجاة.. ولكن إلى أين؟ ها أنذا أمشي.. منذ جدار وأنا أحرك قدمي ولا أصل.. وهما هي ذي مازالت تنتظر بالقرب من موقف الباص.. تبدل فصول السنة ثيابها على جسد من رخام يقف أمامي.. بعيدا عن المظلة الحديدية المطلية بالأزرق السماوي.. تراني ولا تبتم.. تعض على شفيتها، يسيل اللون.. تطرد الغيوم بأهدابها.. توقف المطر.. وفي الصيف تحجب الشمس بشعرها،

وتجمع حول ساقها أوراق الخريف.. المظلات المضادة للمطر ترقص حولي.. شمسيات في الصيف.. وشالي يدان مشلولتان حولي يتساقط منها التراب على الرصيف.. ولا أصل..

يومها

لم أمت إلا من أجلها هي.. كي أعود إليها، ولو بجسد آخر..  
ضغطت أضلاعي بقوة على الغراب.. وقفت في الباب.. حجبت الضوء عنهم وصرخت:

«يا..امي».. بقيت ملفوفاً بالكتان «الأبيض» لفترة طويلة.. كشف علي مدير القضان عرفته من يديه المشعرتين بالأشواك المعدنية، وخاتمه الذهبي الضخم الدور.. عشرات الأطباء تعرفوا على أنفي: أطباء السجن، والمستشفى العسكري، ولجنة من الضباط الذين لا يرتدون الملابس العسكرية.. كان القماش ينزاح عن وجهي مئات المرات في اليوم الواحد.. لم يصدقوا.. حتى أن كبير الضباط طلب من أحد الأطباء المجندين أن يعض أصابعي.. مدير القضان الحديدية قرص شفتي بقوة.. رئيس المستشفى العسكري كاد أن يخلع أذني.. وعندما تأكدوا احتاروا ماذا يصنعون بجثتي.. وكنت أنا أضحك سراً، ولكن بعد منتصف الليل.. عندما يقفلون علي باب البراد الحديدي.. هل يحفرون لي حفرة بطولي؟ متى؟ أين؟ وما همني إن كانت عميقة أم طائشة ما همني إن كانت هناك أصلاً ثمة حفرة.. أنا لا علاقة لي بعد اليوم بهذه الجثة، لقد انتقلت إلى جيل آخر..  
ومشيت..

■ ها هو ذا يقترب منها كثيراً.. تتفرس فيه.. إنه يقصدها.. رجل ما بشاله الترابي وحقيقته الكتانية..  
<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

تشيع بوجهها محرجة.. إنها لا تعرفه..

هو لم يخطئ.. لا يمكنه أن يخطئ..

يقترب أكثر.. يحييها.. يهتف باسمها الكامل..

تتسع عيناها.. تندesh بخوف.. تتحرك من مكانها.. تتلفت إلى الخلف..

— أنا فلان الفلاني..

.... —

حقاً لم تعرفني؟ لها الحق.. لقد تغيرت كثيراً..

■ أقربهما.. أقربهما كثيراً:

هي تنظر في كل الاتجاهات باحثة عن الرجل الذي تنتظره

وهو ينظر إليها كما لو كانت إيقونة معلقة في السماء..

ولكن سيارة مرسيدس — لها زجاج أسود — تمر بسرعة مخيفة كالشبح، فترشق المشهد بالوحل..

ولست أدري هل كان الوحل يلوثها..

أم كان يلوث عدستي الوحيدة ويلوث الرؤية..



# الأم

للكاتب الدانماركي: هانز كريستيان أندرسن

ترجمة: مازن محمد بدلة

جلست الأم بجانب ابنتها الصغيرة بادية الحزن، خائفة عليها من الموت. كانت الطفلة شاحبة، مغمضة العينين، تتنفس بصعوبة، وأحياناً بعمق كأنها تتنهد، فتتنظر إليها الأم بحزن أكبر.

قرع الباب، ودخل رجل عجوز فقير، ملتف بشيء يشبه ثوب حصان كبير يبعث الدفء، فقد كان البرد قارساً، وكل شيء في الخارج مغطى بالثلج والصقيع، والريح تكاد تقص الوجوه.

كان الرجل العجوز يرتجف من البرد، والطفلة ساكنة. قامت الأم ووضعت قليلاً من الجعة في قدر صغير على المدفأة كي تسخنها من أجله. جلس العجوز، هز سرير الطفلة. أجلسَت الأم نفسها على كرسي عتيق بجانبه. نظرت إلى طفلتها المريضة التي كانت تتنفس بألم كبير. أمسكت يدها وسألت:

– أنت تعتقد أنني لن أفقدها، أليس كذلك؟ إن الله الطيب لن يأخذها مني.

كان الرجل العجوز هو (الموت). أوماً برأسه بطريقة محيرة قد تعني (نعم) وقد تعني (لا). أخفضت الأم رأسها وانهمرت دموعها على وجنتيها. لقد أصبح رأسها ثقيلًا لأنها لم تنم منذ ثلاثة أيام بليلاتها. غفت مدة دقيقة واحدة، ثم نهضت مرتجفة من البرد.

صاحت:

– ما هذا؟

وتلفتت حولها في كل مكان. إن الرجل العجوز اختفى، واختفت ابنتها أيضاً، بينما ساعة الحائط العتيقة تقرقع وتضرب، وسقط رقاصها الرصاصي على الأرض محدثاً صوت: «بو.. و.. م.. م..» وتوقفت.

اندفعت الأم خارج البيت تنده على ابنتها.

كانت امرأة ترتدي ملاء سوداء فضفاضة جالسة على الثلج. قال للأم:

– كان الموت عندكم في البيت. رأيته يبتعد مسرعاً ومعه ابنتك. كان يعدو أسرع من الريح. إنه لا يعيد من يأخذه أبداً.

قالت الأم:

– أخبريني من أين يذهب. دليني على طريقه وسوف أجده.

قالت المرأة ذات الملاء السوداء:

– إنني أعرف طريقه. لكنني لا أدلك عليه إلا إذا غنيت لي كل الأغنيات التي غنيتها لابنتك. إنني أحب تلك الأغنيات، فقد سمعتها منك من قبل. أنا (الليل). كنت أرى دموعك

وهي تنهمر في أثناء غنائك.

قالت الأم:

- سأغنيها لك كلها، لكن لا تؤخريني عن قصدي، فقد ألحق به وأجد طفلي.

جلس (الليل) ساكنا صامتا. عصرت الأم يديها وغنت وبكت. كان عندها أغنيات كثيرة، ودموع أكثر. قال (الليل):

- اسلكي يمين الطريق إلى غابة التنوب المظلمة. لقد رأيت الموت يمضي بطفلتك من هناك.

وصلت الأم إلى أعماق الغابة. وجدت نفسها أمام مفترق طرق، وهي لا تعرف أي طريق تسلك، رأت عوسجة أشواك سوداء ليس فيها ورقة ولا برعم زهر، شوكلاتها تتدلى مثقلة بشأبيب الصقيع. سألتها الأم:

- ألم تر الموت مارا من هنا ومع ابنتي؟

قالت العوسجة:

- بلى. لكنني لا أدلك على الطريق الذي سلكه إلا إذا أدفأنتني بصدرك. إنني متجمدة هنا حتى الموت، أكاد أتحوّل إلى صقيع.

ضمت الأم شجرة العوسج إلى صدرها بقوة كي تدفئها جيدا. انغrustت الأشواك في لحمها، ونفر دمها بقطرات كبيرة، فاخضرت العوسجة وأنبئت وريقات خضراء يانعة، وأزهرت في تلك الليلة الشاتية المظلمة. يا لصدر الأم الحزينة! كم هو دافئ!

دلتها العوسجة على الطريق الذي ينبغي عليها أن تسلكه. وصلت الأم إلى شاطئ بحيرة كبيرة ليس فيها سفن ولا قوارب. لم تكن البحيرة متجمدة بما يكفي لأن تحملها، ولم تكن ضحلة حتى تخوضها. عندئذ قررت أن تشرب ماء البحيرة. كان ذلك مستحيلا على كل الناس، لكن الأم المفجوعة اعتقدت أن ذلك ربما حدث بفعل معجزة ما.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قالت البحيرة:

- لا، إن هذا مستحيل. تعالي نعقد اتفاقا بيننا. إنني مغرمة باللالء، وعيناك أصفى لؤلؤتين شاهدتهما في حياتي. فإذا بكيت حتى تخرج عيناك من محجريهما فأنا أحملك إلى المنزل الأخضر الكبير حيث يعيش الموت ويزرع الزهور والأشجار، وكل جزء أو زهرة إنما هي حياة إنسان ما.

قالت الأم الحزينة:

- آه. أي شيء لا أعطيه لك حتى أستراد ابنتي؟

وبكت حتى خرجت عيناها وسقطتا في أعماق البحيرة، وتحولتا إلى لؤلؤتين ثمينتين. حملت البحيرة الأم إلى الأعلى وكأنما أجلستها في أرجوحة وأرجحتها وألقت بها على الشاطئ الآخر. كان هناك منزل هائل مذهش طوله أميال، لا يستطيع الإنسان أن يحزر أهو جبل فيه غابات وكهوف أم منزل بناه البشر. لكن الأم لم تستطع رؤيته لأنها كانت قد بكت حتى أسقطت عينيها.

تساءلت:

- أين أجد الموت الذي هرب بابنتي الصغيرة؟

كانت تتجول هناك امرأة عجوز، شعرها رمادي، تتفرج على مزرعة الموت الزجاجية.

قالت العجوز للأم:

- الموت لم يصل بعد. كيف اهتديت إلى هنا؟ من الذي ساعدك؟

قالت الأم:

- ساعدني الرب الطيب. إنه رحيم. فكوني أنت رحيمة وقولي لي أين أجد ابنتي

الصغيرة؟

قالت العجوز:

- لا أدري، وأنت لا تبصرين شيئاً. إن أشجاراً وزهوراً كثيرة نوت في هذه الليلة، سوف يأتي الموت ويعيد غرسها. أنت تعرفين أن لكل إنسان شجرة حياة أو زهرة حياة، تماماً مثلما هو مكتوب له. إنها تبدو مثل بقية النباتات لكن لها قلوباً تنبض. قلوب الأطفال تنبض هي الأخرى. فكري بالأمر لعلك تستطيعين أن تميزي نبض قلب ابنتك. لكنني، ماذا ستعطيني إذا قدمت لك المزيد من النصح؟

قالت الأم:

- لم يبق عندي شيء أعطيه، لكنني مستعدة أن أمشي كرمى لك إلى آخر الأرض.

قالت المرأة العجوز:

- لا يلزمني شيء من آخر الأرض. لكنك تستطيعين أن تعطيني شعرك الأسود الطويل. يجب أن تدركي أن شعرك جميل، وهذا يسعدني. خذي بدلاً عنه شعري الأبيض.

- سأعطيك إياه وأنا مسرورة. أأنت تطلبي شيئاً آخر؟

وأعطتها شعرها الجميل وأخذت منها شعرها الأبيض.

وذهبت إلى مزرعة الموت الزجاجية العظيمة. هناك كانت الأشجار والأزهار تنمو وتنضف. كانت أزهار «الهاينست» الرائعة تنتصب تحت نواقيس من الزجاج، ونباتات أخرى، بسيقانها في إحكام. كان هناك أيضاً أشجار نخيل بأسقات، وسنديان، وأشجار موز الجنة.. وبقدونس وزعر أخضر مزهر.

كان لكل شجرة وكل زهرة اسم خاص بها، لأن كلا منها تمثل حياة إنسان ما يزال حياً، يعيش في الصين، أو في غرينلاند وفي كل مكان من العالم. وكان ثمة أشجار ضخمة مزروعة في أصص صغيرة، متراسة على بعضها البعض حتى لتوشك أن تفجر الأصص الصغيرة، وكان ثمة زهور صغيرة هزيلة مزروعة في تربة خصبة تنمو حولها طحالب وهي تحت العناية والاهتمام.

انحنى الأم المفجوعة على النباتات الصغيرة، وأصغت إلى دقات القلوب البشرية، حتى تعرفت على دقات قلب ابنتها من بين ملايين القلوب. صاحت:

- ها هو...

ومدت يديها إلى زهرة «الكوركس» المتدلّية إلى الأسفل في شحوب.

قالت لها المرأة العجوز:

- إياك أن تلمسي الزهرة. بقي هنا حتى يأتي الموت. إنني أتوقع مجيئه بين لحظة وأخرى. لا تركيه يقتلع النبتة. هددية بأنك ستقتلعين نباتات أخرى إذا هو اقتلعها، عندئذ سوف يتراجع، لأنه موكل بها جميعاً، ولا يجوز اقتلاعها حتى يأتي الأذن من السماء.

فجأة، هبت إلى داخل القاعة دفقة من هواء متجمد، فعرفت الأم أن الموت قد أتى.

سألها:

- كيف وصلت إلى هنا بهذه السرعة؟

أجابت:

- إنني أم!

مد الموت يديه الطويلتين إلى الزهرة الصغيرة الناعمة. لكن الأم تشبثت بها بقوة وهي خائفة ألا تؤذي أوراقها. أرسل الموت زفيره على يديها. كان زفيره أكثر برودة من الريح الجليدية. تراخت يداها في وهن. قال الموت:

- لن تستطيعي أن تؤثري علي بشيء.

قالت الأم:

- لكن الله الرحيم يستطيع ذلك.

قال الموت:

- لكنني أفعل ما يأمرني به الله. إنني بستانية، أحمل أشجاره وأزهاره، وأزرعها في حدائق الجنة هناك، في الأرض التي لا يعرفها أحد. لكن، كيف ستكون هناك، وكيف ستزهر؟ هذا شيء لا أستطيع أن أبوح لك به.

قالت الأم متوسلة باكية:

- أعد إلي طفلي.

وأمسكت بزهرتين جميلتين بيديها، وقالت:

- سوف أمزق زهورك كلها، فأنا في حالة قنوط ويأس.

قال الموت:

- لا تلمسيها. تقولين إنك أم تعيسة؟ فكيف ترضين إذن أن تصبح أم أخرى تعيسة  
مثلك؟

صرخت الأم المسكينة: <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- أم أخرى؟

وأفلتت الزهرتين.

قال الموت:

- هأنذا أعيد إليك عينيك. لقد أخرجتهما من قاع البحيرة. إنهما متألفتان بلمعان جميل للغاية. لم أكن أعلم أنهما عيناك. خذيهما، إنهما الآن أكثر صفاء مما كانتا عليه من قبل. ثم انظري في قاع البئر أمامك. سوف أريك الآن الزهرتين اللتين أردت اقتلاعهما لترى ما كنت على وشك أن تدمريه.

نظرت الأم إلى قاع البئر، وسعدت بأن رأت في إحدى الزهرتين بركة للعالم تنشر حولها البهجة والفرح. ورأت الزهرة الأخرى مصنوعة من الهموم والفقر والبؤس والمآسي.

قال الموت:

- كل شيء بمشيئة الله.

سألته الأم:

- أيهما زهرة المحنة، وأيهما الزهرة المباركة؟

قال الموت:



لا أستطيع أن أخبرك بهذا، ان هذا كثير. سوف تعلمين أن إحدى هاتين الزهرتين  
لطفلتك، تمثل قدرها ومستقبلها.

زعت الأم في هلع:

– أيهما لطفلتي؟ أخبرني عن ذلك، هيا، وأطلق سراح الطفلة البريئة. حررها من هذه  
التعاسة. إنه لجدير بك أن تبعتها عن هذا. هيا أحملها إلى مملكة الله، وانس دموعي  
وتوسلاتي.. انس كل ما قلته لك.

قال الموت:

– لست أفهمك. أتريدين استعادتها مني، أم تريدينني أن أحملها إلى حيث لا تعلمين؟  
عصرت الأم يديها، وخرت راکعة على ركبتها، وشرعت تصلي لله الرحيم، وتتوسل  
قائلة:

– اسمعني يا رب! ولا تسمعني عندما أصلي ضد مشيئتك، لأن في مشيئتك الخير  
للجميع.

وسقط رأسها على صدرها، بينما ابتعد الموت عنها حاملا ابنتها الصغيرة إلى حيث لا  
تعرف.



# السندرفمبيلوف\*

مشهدان  
تمثيليان

○ ترجمة: يوسف حلاق

## ١- موعد:

يوم من أيام أيار. شارع صغير هادئ في مدينة. في ظل بيت من طابقين يجلس إسكافي هو واحد من آخر الصنائع أصحاب المحلات الخاصة. إنه شيخ عجوز حسن الهيئة مع امارات نباهة، صاح، ذو مزاج رائق. أمامه منضدة وأدوات وكلها في ترتيب مثالي. يقترب منه شاب يرتدي جاكيتا رماديا وبنطالا مضيئًا في الورشة أكثر مما ينبغي.

الطالب: مرحبا!

الإسكافي: نهارك سعيد! <http://Archivebeta.Sakhr.it.co>

الطالب: أتراك مُضنى دون عمل؟

الإسكافي: بل أهرب من الحر. ليست في أحذيتي تهوية فاخرة إلى هذا الحد...

الطالب: (وهو يجلس على المنضدة ويخلع حذاءه)، مصادفة مؤسفة. عادتني أن أسير

دون أن أنظر تحت قدمي... هذا الحذاء يجب أن يعيش مهما يكن...

الإسكافي: تريد أن تقول مهما كلفك هذا؟ (يعاين الحذاء). العملية فيها مجازفة...

الطالب: (بعجلة وبلهجة قاطعة). عشرة روبلات!

الإسكافي: كم؟

الطالب: عشرة. وهذا تعاطفا مع الجراحين العاطلين عن العمل.

الإسكافي: ثلاثون روبلا. وهذا تعاطفا مع نظام المدينة.

الطالب: عشرة فقط.

الإسكافي: أعط إذا حذاءك مضغوطات، وثلاث مرات في اليوم.

الطالب: إيه، إيه!

الإسكافي: تخييط، تبطين، وضع قطعة جلد لكعب الحذاء، ثلاثون روبلا!

الطالب: حسنا... المتوسط الحسابي لعشرة وثلاثين هو عشرون روبلا، أصلحه

قليأخذك الشيطان! لكن بشرط: بأسرع ما يمكن، الإبطاء هنا قاتل.

**الإسكافي:** وماذا؟ هات. أنا مربى على الطريقة القديمة.

**الطالب:** لا أعرف يا عم لماذا يتهيا لي أنك تجلس في مكان ليس مكانك.

الإسكافي (وهو أخذ في العمل): لماذا ليس لي. المكان مكانك. أين لمتقاعد ابن الستين يعاني من ملل العيش أن يجلس أيضا؟ هنا الشمس تشرق والناس يروحون ويجيئون... انظر، الصبايا، الصبايا لا يتوقفن عن الخياطة!

صبية مارة بالقرب منهما مقصوفة الشعر قصة قصيرة ومرتدية ملابس مموضة تصرخ فجأة وتقع على الطريق.

**الفتاة (بيأس):** كعبي! (تلتفت حولها). إسكافي! يا لحسن الحظ!

**الإسكافي (مجاملا):** وأي حسن حظ!

**الفتاة (تقترب وهي تنظر إلى الساعة):** انخلع كعبي ثبته من فضلك!

**الطالب:** المعلم مشغول كما ترين.

**الفتاة:** لكني أمل أن تتنازل لي عن دورك. لا وقت لديّ بشكل فظيع.

**الطالب:** وأنا أيضا لا وقت لدي.

**الفتاة:** لكن تفهم وضعي

**الإسكافي (مخاطبا الفتاة):** اسمحي لي أن أرى الموديل...

**الطالب:** لا، أبدا، ولا بأي شكل! سيفوتني الوقت.

**الفتاة:** ليس لك حق... المعلم موافق.

**الطالب:** وأنا، بالمقابل، غير موافق. اجلسي... يعني لا بد أن تقفي قليلا.

**الفتاة:** أشكرك... لكن افهمني، هناك من ينتظرنني.

**الطالب:** إني مغتبط لأجدك... (ينظر إلى الساعة). استعجل يا شيخ.

**الفتاة (تنظر إلى الساعة، تتوتر أعصابها):** أنا هنا أتجاوز الكلام عن الشهامة، لكن أبسط أصول الاحترام والتهديب...

**الطالب:** المحترم المهذب هو ذاك الذي تسرعين إليه. هو وليس أي شخص آخر. فأنا لا

أرى في هذا أي معنى. أمر آخر لو أنك أعجبتني...

**الفتاة:** إيه، لا! أنت، أنت... (تتوتر أعصابها، تفرك يديها، ثم بصوت هاديء).

حسنًا... أرجوك... افهمني، أرجوك بل إني حتى أعترف لك... لا يجوز أن أتأخر...

مصري في كفة الميزان، على هذه الدقائق تتوقف سعادتي..

**الطالب:** لا تتوتري، سعادتي أنا الآخر ربما تكون تتوقف على هذا المسمار. ولم

تظني أن سعادتك أفضل من سعادتي؟! (مخاطبا الإسكافي). قل لي أيها العجوز، كم

عمرك؟ لا بد أنه كان لديك الوقت الكافي لتلاحظ أن العلاقة بين الجنسين تقوم على

الخرافات والضلالات. ولأن عبيطا اعتاد من ألف سنة أن ينقر على قيثارته تحت شباك

سيدة قلبيه، وأن يضع يده على قلبه إلى آخر ما هنالك، يجب علي الآن أن أتنازل عن كل

شيء أمام كل امرأة. ولاحظ، النساء لم يعدن ينتظرن، إبداء الرهافة واللفظ من قبل

الطرف الآخر وهن يدرن عيونهن في نظرة ساجية، بل صرن يطالبن ويصرخن ويهددن

باللجوء إلى المحكمة. إذا لم تتخل لهن في الباص عن مقعدك فأنت جلف ووقح وما يحلو

لهن من أوصاف. (ينظر إلى الساعة). أنت على سبيل المثال. تلحين عليّ بطلب غير معقول:

«تنازل لي عن سعادتك». وما المناسبة! ما الداعي! أنا لا أستطيع وليس لي الامكانية، لأن

أكون مرهفا ولطيفا مع كل الفتيات اللواتي يصلحن أحذيتهن عند أصحاب المحلات الخاصة. لا تتشجعي. هناك إقطاعي مع قيثارته ينتظرك. إنك ستعجبينه كما أفترض، دون كعب. فاذهبي استغلي ضعفه واصنعي به ما تشائين، لكن ما دخلي أنا هنا؟  
الفتاة (مخاطبة الإسكافي): دق لي في لسان هذا الشاب مسمارا.  
الطالب: ليس معك ما تدفعينه لقاء هذا. (ينظر إلى الساعة) استعجل يا عجوز! بقيت دقيقة!

الإسكافي: أو يعقل، يا أبنائي، أن تشتطوا كل هذا الشطط منذ البداية؟  
الفتاة: لا يمكن أن يكون لأجلاف كهذا أي بداية.  
الطالب: ها أنت تتجالفين أمام أعيننا...  
الفتاة (تنشج): لا، الجلف هو أنت! (إلى الإسكافي). كم دقيقة مشي حتى تمثال كريلوف؟

الطالب (بهلع): كريلوف؟  
الإسكافي: خمس دقائق لا أكثر.  
الفتاة (تنظر إلى الساعة): تأخرت! (تنشج). أنت.... أنت أجلف جلف...  
الطالب (وهو يشحب): أنت... أنت ليليا?...  
الفتاة (بعصبية): ماذا؟ هذا أنت إذن؟ ها، ها ها! رائع!  
ها، ها، ها!... الوداع! لا تتجاسر على الاتصال بي (تخرج مهرولة).  
الإسكافي: ما الأمر؟ ضع حذاءك والحق بها...  
الطالب (يادمم): الفتاة ذات الصوت الحنون.... والحب الأنوف... اللقاء الأول...  
الإسكافي (ووجهه يحمر من الفضول): ما الأمر؟  
الطالب (يزعق): ما الأمر! ما الأمر! الأمر أن اللقاء قد تم، اللقاء الأول! ثلاثة أشهر وأنا انتشي بهذا الصوت، كنت أخاف أن أتنفس في سماعة الهاتف. كنت أعبدها وأكاد أقول إنني اعترفت لها بحبي... أنوفة وغامضة! بشق النفس انتزعت منها وعدا باللقاء...  
الإسكافي: هيه، هيه... الإقطاعي يمزق أوتار قيثارته...  
الطالب: اسكت أيها القرصان العجوز! الشيطان زرعك هنا! وماذا، إنهم يسمحون بالمحلات الخاصة.

\*\*\*\*

## ٢. الزهور والسنون

بداية حزيран. النصف الثاني من نهار صاح بشكل مثالي. ركن في حديقة عامة. في كل مكان مساكب زهور. النجميات والدولية المتوهجة تدل دلالة ساطعة على ما تقوم به هيئة «خضرة المدينة» من نشاط وافر. هناك مقعد مباشرة تحت شجيرة بطمة الشمال. المكان بهيج وظليل بحيث يستحيل على انسان كهل يطلب الراحة في حرارة تبلغ الثلاثين درجة، أن يتجاهل هذا المقعد.  
ويظهر مثل هذ الشخص. إنه لبيف فاسيليفتش بوتابوف - كهل طويل القامة يمسح



عرقه عن جبينه. الأطباء يجدون ليف فاسيليفتش معافي لكنهم ينصحونه بتناول قدر أقل من الشحوم والدقيق.

**بوتابوف** (وهو يجلس بحوية ونشاط مفيدين له): ممتاز، ممتاز.... فلتتشر هناك وأنا سارتاح هنا.... مكان لطيف، وكم هناك من الزهور! (يلاحظ لوحات مكتوب عليها: «يمنع قطف الزهور»، «لا تقترب من الزهور!»، «غرامة»). لا غنى لهم عن هذه الغباوات. زهور الجنة هذه بالود لمسها من باب الفضول، طريف، كما يغرمونك إذا قطفت باقة من الزهور التي يحرم الاقتراب منها. (يفكر قليلا ثم يتلفت حوله). هذا المكان يذكرني... أجل، أجل... هنا! هنا بالذات! هنا غرموني عشرة روبلات! طبعاً! ماشا هي التي كانت معي... كان هذا قبل عشرين سنة! البطمة نمت وكبرت، والمقعد جديد، أفضل من السابق، أما الزهور فهي هي... كثيرة كما في السابق، وكما في السابق زاهية وممنوع لمسها. ها، ها! غرموني! لطيف أن يتذكر (يتنشط أكثر مما يجد تعبيره في مسحه العنيف لصلعته).

نعم، نحن أيضاً كنا مَهرين جموحين! أنا في مقتبل شبابي وعلى قدر كبير من الحياء، الحب كان يعني لي آنذاك الكلام الرقيق والقيام بحماقات. أحببت كما لا يستطيع أن يحب إلا الشعراء الغنائيون. بلى، لطيف أن تذكر هذا...

آنذاك كان لا يكلفني شيئاً أن أحمر. كنا نفترق آنذاك، كما أنكر، هكذا... بحنان مكبوت. وماشا، ماشا! متواضعة كانت حتى الإدهاش. وكم كانت حلوة!

ذلك المساء قطفت وأنا ذاهل عن نفسي شيئاً ما أبيض فواحاً، ظننت أنه كاميليا، وعلى صدرها مباشرة. وعلى الفور صغير وإيصال، أذكر أن رجل الشرطة أدى التحية وابتسم ابتسامة لطيفة وقال كأنما مهنئاً: «أرجو المعذرة، إنه واجب الخدمة!». مذاك لم أر شيئاً نظير هذا. ارتبكت ماشا أول الأمر ثم راحت تضحك طوال المساء... لكن ها هي.

تظهر ماريا سيرغييفنا بوتابوفا، امرأة غير طويلة القامة ذات امتلاء أخذ في التناقص وتجدعات أخذة في التزايد.

ماريا سيرغييفنا. أنت هنا؟ يفدوكيا ستيبانوفنا كانت تخبرني أن فيخليايف يترك امرأته إلى واحدة اسمها تشوغينا، لا بد أنك تعرفها...

**بوتابوف**: أعرف، انها أخت محاسبنا.

ماريا سيرغييفنا: مهلاً... إنها تلك العجوز تماماً...

**بوتابوف**: من عمرك تقريباً.

ماريا سيرغييفنا: أوه! يا لها من صبية إذا!

**بوتابوف**: اجلسي يا ماشا! انظري يا ماشا، ألا يذكرك هذا المكان بشيء؟

ماريا سيرغييفنا لا، مطلقاً. وماذا؟

**بوتابوف** (مداعباً): لا يذكرك؟ أنا إذا سأذكرك (يقطف زهوراً من مسكبة).

ماريا سيرغييفنا (بذعر). ليف! هل جننت؟

**بوتابوف**: تذكرت؟ (بناولها الزهور ويضحك ضحكة تفيض بالسعادة).

ماريا سيرغييفنا: ماذا دهاك (تخطف الزهور من يده وتتطلع حولها ثم تقذف بها بين النباتات).

**بوتابو** (بقلق): أحقا لم تتذكري؟

ماريا سيرغييفنا (حانقة): بماذا تهرف؟ ما هذه المزحة؟ كي ندفع غرامة؟ لا تعرف أين تصرف نقودك؟

بوتابوف: ماشا!

ماريا سيرغييفنا: هذا من فائض سمنتك. خطر لك أن تتشاقى، هيا امش على رأسك أو العب هذا، ما اسمه.... الفونغ غونغ.... أما أن تقطف زهورا فبئس الفكرة!

بوتابوف (بحزن): ليس الفونغ غونغ بل البينج بونغ

ماريا سيرغييفنا، ليس مهما، إنها حماقة على أي حال.

بوتابوف: يصعب علي أن أتصور هذا، لكنك كنت في وقت من الأوقات مختلفة تماما، والآن لم تعودى قادرة حتى على تذكر هذا....

ماريا سيرغييفنا: وأنا دائما هكذا، لم تتغير.

بوتابوف: ماشا، لا لزوم للكلام بهذا الشكل....

يمر بهما شرطي. بوتابوف يلاحظه فيطلق صيحة ظافرة وينقض على المسكبة يقطع زهورا. لكن لعل الشرطي كان تجاوزهما وهو يبتسم دون أن يلحظ بوتابوف المتشاقى. أما ماريا سيرغييفنا فتنزع من يد بوتابوف الزهور المقطوفة وترميها بين الأعشاب. يحاول بوتابوف من جديد الاعتداء على مجموعة من زهور الدهلية الكبيرة والزاهية، لكن ماريا سيرغييفنا تمسك به.

بوتابوف (وهو مضغوط في حضن ماريا سيرغييفنا). أيها الرفيق الشرطي!

الشرطي يقترب.

الشرطي: أيتها المواطنة، اتركي الرفيق المواطن.

ماريا سيرغييفنا (بغضب). إنه زوجي (تتركه يفلت من حضنها لكنها تظل ممسكة به من يده).

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

بوتابوف: أيها الرفيق الشرطي!

الشرطي: أمر؟

بوتابوف: ألا ترى؟! (يشير إلى المسكبة المنتوفة).

الشرطي (حائرا).. ماذا؟

بوتابوف (بزهو): إنها فعلتي!

الشرطي: وماذا في الأمر؟

بوتابوف: كيف تقول «وماذا في الأمر؟» يجب أن تغرمني.

ماريا سيرغييفنا: إنه يمزح. لا تعره اهتماما. عفوك إننا خارجان... (تسحب زوجها من يده، لكن هذا يعاند).

الشرطي (وقد استعاد فجأة صرامته العادية كشرطي).

ما معنى «يمزح» هذه؟

ماريا سيرغييفنا: يعني ليس هذا تماما بمزاح. إنه مريض كما ترى. فقد سمح له الأطباء بالتنزه، لكن أنت تعرف....

الشرطي: هل لي أن أساعد في نقله إلى البيت؟

بوتابوف: لا، لا داعي.

ماريا سيرغييفنا. شكرا.

الشرطي: إلى اللقاء. كوني معه أكثر حذرا في الأماكن العامة (يبتعد).  
ماريا سيرغييفنا (بغضب): ما بك؟  
بوتابوف (متعبا): لا شيء. أردت فقط أن أذكرك أنه هنا ومنذ عشرين سنة كان  
لقاؤنا الأول.

\* - مسرحي وكاتب قصة قصيرة روسي معروف (١٩٣٧ - ١٩٧٢). من مسرحياته  
«وداع في يونيو»، «الابن الأكبر» وغيرها.



# باب من

○ د. أحمد زياد محبك

## المنظر

مجموعة أبواب، عشرة أو أكثر، تلتف على شكل قوس مقعرة في عمق المسرح، وكل باب مختلف عن الآخر في النمط والحجم واللون.

في الوسط مائدة مستديرة حولها كراس بعدد الأبواب، مختلف بعضها عن بعض اختلافاً كلياً في النمط والحجم واللون. مجموعة أشخاص، رجال ونساء، بعدد الأبواب، مختلفون جداً، مابين طويل وقصير، وبدين ونحيف، وأصلع وكث الشعر، وأبيض وأسود، وغني وفقير، وفصيح ومثانيء. الثياب مختلفة جداً ومتباينة.

ولكن لاشيء ألبتة يدل على دولة أو أمة أو شعب أو تاريخ، لا في ألوان الأبواب أو نمطها، ولا في ألوان الثياب أو أزيائها. مجرد التباين والاختلاف، هو المطلوب، وليس ثمة أي دلالة سياسة على الإطلاق في الخلفية وراء الأبواب صورة كبيرة لطفل يزحف أو يلعب وشمس مشرقة.



## المسرح مضاء

يدخل الممثلون في فوضى، يتوجه كل واحد إلى باب في تزامم وتدافع وتقاطع، ثم مايلبث كل منهم أن يخرج من وراء الباب ليتبادل الجميع مواقعهم وراء الابواب كأن كلا منهم غلط في معرفة الباب الخاص به.

يصاحب ذلك تداخل الاضواء وتقاطعها، كما تصاحب موسيقا لا تخلو من فوضى. قبل ان تستقر الفوضى يخرج أحد الممثلين من وراء أحد الابواب، يلف حول المائدة، يدور في المسرح فاردا يديه كأنهما جناحان، يصيح بأسلوب ساخر، لا يظهر فيه شيء من الجد.

الممثل الأول - يا جيران، يا سكان العمارة، ياناس، حرامي، حرامي سرقني، سرق داري، يا جيران، ياناس، ياهوه.

يخرج المثلون من وراء الابواب في فوضى، يلفون حول المائدة، يتهامسون يغطون، يتحدث كل واحد إلى الآخر، تظهر إشارات من أيديهم ورؤوسهم وافواههم تدل على الجدل واللجاج، تنتهي الاشارات إلى ما يشبه الاختلاف والشتم والتهديد والاستنكار، وبعض الاشارات تنتقل إلى الارجل رفسا وركلا يصاحب ذلك كله موسيقا صاخبة سريعة تتعالى شيئا فشيئا ثم تقف فجأة.

تتجمد حركة الاشخاص ويقف الجميع كأنهم دمي، كل واحد منهم يقف عند حركة معينة هذا يشتم، وذاك يخاصم، وذلك يتهدد، وهكذا.

الممثل الأول يخرج من جموده، يتحرك بين الاشخاص، يقف امام أحدهم يضع يده على كتفه، فيتحرك، يخرج من جموده يتصافحان.

الممثل الاول - مرحبا، جاري الكريم

الممثل الثاني - اهلا، يا جاري الاكرم

يمشي كل منهما بجوار الآخر، في خطا غير منتظمة، يتحركان جيئة وذهابا، شيئا فشيئا تتوافق خطاهما، ويضع كل منهما يده في يد الآخر، وكأنهما صديقان حميمان.

الممثل الأول - أنت تعلم يا جاري، أنني موظف صغير، تعبت كثيرا في حياتي، وكل ما جنيته ليس سوى دراهم معدودة، ثم يأتي لص فيسرقني.

الممثل الثاني - انا معك، وأنا افهم وضعك المؤلم، ويسرني أن أخدمك.

الممثل الأول: وبماذا تنصح لي؟

الممثل الثاني - استطيع رفع دعواك إلى مختار الحي، إلى مدير المخفر، إلى المحافظ، إلى القاضي الأول، إلى القاضي الفرد، إلى وزير العدل.

الممثل الاول - اشكر، أنت جار كريم

يصافحه مودعا، وما إن يسحب يده من يد الممثل الثاني، حتى يجمد هذا الاخير فجأة، ويعود إلى حالته الاولى التي عليها، من اشارة الخصام او الشتم مثلا.

الممثل الاول يطوف بين الاشخاص، ثم يختار أحدهم، يقف امامه، يضع يده على

كتفه، فيخرج من جموده، ويتصافحان، ويسيران معا.

الممثل الأول - مرحبا بجاري الطيب

الممثل الثالث - أهلا بجاري الأطيب

الممثل الأول - أنت علمت بأني سرقت

الممثل الثالث - نعم، علمت بذلك، وأنا على استعداد لمساعدتك، أنا في خدمتك، يمكنني أن أقسم مالي كله بيني وبينك، خذ مني ما تشاء ضعف ما سرق منك، لا تحزن، المال لا يساوي شيئا، هذا صك مفتوح.

(يخرج من جيبه دفترا، يوقع على صك، ويناوله إياه) خذ، أملاه بالمبلغ الذي تريد، من الألف إلى المليون، ومن المليون إلى المليار، أملاه بما تشاء.

الممثل الأول - اشكرك يا جاري الطيب

يودّعه مصافحا، وفي الحال يعود الممثل الثالث إلى ما كان عليه من حركة جامدة.

الممثل الأول يطوف بين الأشخاص، ثم يقف أمام احدهم، يضع يده على كتفه، فيتحرك، ويسيران معا وشيئا فشيئا تتفق خطاهما.

الممثل الرابع - فهمت في الحال قصدك، عندي خنجر وساطور وسيف ومسدس ومدفع وقنابل يدوية وألغام مضادة للأفراد وأشعة ليزر، اطلب مني ما تشاء، أنا كلي في حمايتك.

الممثل الأول ينسحب سريعا تاركا الممثل الرابع ليعود إلى جموده وفق حركته الاولى التي كان عليها من قبل.

الممثل الأول يطوف بين الأشخاص المتجمدين، يبتهل اليهم، يتلمسهم بيديه، فرحا، منتشيا، مطمئنا، يرقص، يطير بجلق

الممثل الأول - بخير، بخير، بألف خير، أنا والجميع، لن أسرق بعد اليوم، سأعثر على السارق، أنتم عوضتم على كل ما سرق مني، أنا سعيد، أنا فرح، أنا مسرور، لا أعرف ماذا أقول، شكرا يا جاري، شكرا أيها الجار، شكرا لجاري البطل، شكرا لجاري الكريم. يقف فجأة، يصمت، تنكسر حركته، تتحرك ذراعاها مثل دمية من خزف، يتكسر صوته.

الممثل الأول - ولكن يا جيران، تعالوا لنتفق على شيء واضح محدد، تعالوا لنتفق على ما سنفعل.

(تعتيم)

## المشهد الثاني

الممثلون يملأون المقاعد، المسرح مايزال معتما، بصيص السكائر وحده يشع وسط العتمة، قذاحات تلتمع لتشعل سكائر جديدة.

التدخين يتواصل بشراهة ونهم وقلق، سكائر تطفأ، أخرى تشعل، في آلية عصبية، الامر يطول قليلا، ثم شيئا فشيئا يضاء المسرح.

الممثل الاول - الشكر لكل جار، الشكر لجاري البطل، الشكر لجاري الكريم، الشكر لجاري الذكي، الشكر لكل جار، هاكل واحد منا قد حضر لنفكر.

الممثل الخامس - احرقت عشر سكائر، ولم أصل إلى شيء

الممثل السادس - انا احرقت عشرين

الممثل الأول - ما رأي كل جار في تركيب باب من حديد على باب العمارة

الخارجي؟!

كل جار يتكلم بحدة وجزم وقطع وفي قدر كبير من الخصام والقمع يتتابع الحوار وبسرعة كبيرة ثم يتداخل بفوضى.

الممثل التاسع - انا اقترح ان يكون من المنيوم

الممثل السابع - لا، الخشب اوجه وأجمل

الممثل الرابع - لا ضرورة للباب على مدخل العمارة، لأن اللص قد يأتي من

النافذة.

الممثل الثالث - بل الباب للعمارة ضروري، ولكن المشكلة في فتحة واغلاقه.

الممثل الثامن - ليس في الأمر مشكلة، لكل جار مفتاح

الممثل الثاني - والأهل والاصدقاء والزوار من سيفتح لهم الباب

الممثل السادس - نعين حارسا للباب

الممثل الخامس - فليكن الحارس ولا ضرورة للباب

الممثل التاسع - الباب افضل، ويجب ان يكون من ألومنيوم.

الممثل السابع - بل الخشب افضل

الممثل التاسع - لا، بل الألومنيوم أفضل

الممثل الخامس - قلت الحارس، الحارس هو الافضل

الأصوات تتداخل في فوضى وصخب، حتى تتفاقم، ثم يصيح الممثل الأول.

الممثل الاول - يا كل جار، شكرا، شكرا، لهذه الافكار، واذا كنا اختلفنا في الافكار،

فلنتقق على الطعام، هيا، هيا الى الطعام

الممثلون ينهضون في فوضى وهياج، يعدو كل منهم إلى باب ليحضروا من وراء

الابواب أشواكا وملاعق وسكاكين وصحونا وفناجين وقدروا كبيرة جدا، ثم يؤدون

بها رقصات فردية متنافرة، كل يرقص على هواه، ثم ينتظمون في رقصة جماعية

موحدة، ويغنون معا.

ملوخية وكبه في غدانا

ويبرق مع كوارع في عشاننا

معالقنا طناجرنا نسينا

عليها كل كلامنا وهوانا

رجال نحن طعامنا تلال

رجال نحن شرابنا شلال

تعال يامن تعاديننا تعال

ترى فينا رجال مثل الجبال

تعتيم

## المشهد الثالث

الممثل الرابع - ياكل جار، ياكل جار أنا وضعت على داري با بين، من حديد والمنيوم، وجاري الاول ركب من قبل اول باب، وبعده ركب جارنا الثاني، وغدا يركب كل واحد منكم على باب داره الف باب، ومع كل هذا، كل يوم تسرق دار، الحل، الحل، ياكل جار. الممثلون يضجون يغطون يصخبون يشيرون بأيديهم وأرجلهم وأجسادهم حركاتهم تتحول الى ركل ورفس.

الممثل السابع - داري، داري، داري ياكل جار، لص، حرامي، سرق داري، أنا مسروق ياكل جار

الممثل التاسع - وداري، وداري مسروقة ياكل جار.

الممثل الخامس - وداري

الممثل السادس - وداري

الممثلون ينشدون على هيئة جوقة نشيدا جنائزيا متشابكي الأيدي اكتافهم متلاصقة بعضها ببعض.

كل جار فينا مسروق

ودمنا نشف بالعروق

وكل يوم لص من فوق

ونحن لا ننام ولا نفوق

نحن ألف دار ودار

عندنا ألف جار وجار

وبراسنا طن أفكار

لكننا مثل مسمار

يجلسون إلى المائدة بهدوء

الممثل الخامس - انا رأيي تركيب باب للعمارة

الممثل الرابع - وانا رأيي وضع حارس

الممثل العاشر - وانا رأيي وضع اسلاك شائكة حول العمارة

الممثل الأول - وأنا رأيي وضع الغام

الممثل الثالث - وانا رأيي هدم العمارة

الممثل السادس - وانا رأيي... لا أعرف لم تتركوا لي رأيا انفرد به وحدي.

الممثل الثامن - وانا ايضا لم يبق لي رأي اختلف فيه عن آرائكم جميعا.

الممثل السابع - وانا رأيي ان كل واحد منكم على خطأ

الممثل الثاني - كل واحد فيكم تكلم، فأخطأ، وأنا وحدي لم اتكلم حتى الآن، فهذا

يعني أنني وحدي على صواب.

ممثل قزم يدخل، يسحب ستارة من ورق رقيق مدلاة من سقف المسرح، على هيئة

باب كبير، يسحبها ويضعها في مقدمة المسرح، فتحجب الممثلين.

الممثل الخامس - يا كل جار، ايها الجار الطيب، ايها الجار الذكي، ايها الجار الشجاع،



ايها الجار الحكيم. كفانا اجتماعا على التفكير لهذه الليلة، فقد أدركنا الصباح، وعلينا أن نخرج إلى اعمالنا.

ينهضون من كراسيهم في فوضى وصخب، يتوجهون نحو الباب، يتجمعون خلفه، يتصايحون، والقزم يرقبهم، وهم لا يرونه.

أصوات: باب، ما هذا الباب، باب كبير، لا فتحة فيه ولا شق، كيف سأخرج، كيف سأخرج أنا، وأنا كيف سأخرج لا أستطيع فتح الباب، كأنه جدار من اسمنت، بل كأنه من حديد، انا اقول كأنه من النيوم، بل هو من خشب، مهما كان، فأنا لا أستطيع الخروج، كيف اخرج، كيف اخرج.

القزم يرقبهم يتحرك حولهم، يضحك، يسخر، يقفز، يرقص.  
تعقيم

## المشهد الأخير

أصوات الممثلين وراء الباب، أصواتهم ممطوطة، متعبة، مقهورة.

أصوات: آه، تعبت تعبت، لا أعرف كيف اخرج، وأنا لا اعرف كيف اخرج، حاول. انا لن احاول. الامر واضح. آه. انظر. هذا شق تحت الباب، سأعبر من تحته.

الممثل الخامس - ينبطح على الارض، آه، هذا هو الشق تحت الباب، ولكن يجب ان انبطح على الأرض، يجب ان امسح بالارض ثيابي وجسمي، لا بأس، فليكن، ها اني اتلوث بالماء والطين والقذارة، حتى وجهي وانفي وفمي، كل شيء في قد تلوث، ولكن ها إنني أدخل في الشق رأسي، ها إنني ارتجف، نعم ارتجف، مثل صرصور. كأنني ادخل رأسي تحت المقصلة، آه، جسمي عظامي، يا لهواني وذلي، ولكن، ها إنني مثل دودة، أزحف على بطني، ولكني اخيرا اخرج من تحت الباب.

في تلك الاثناء يدخل الممثل القزم، وهو يحمل مجموعة أقنعة، منها قناع فأر، وآخر قناع كلب، وثالث قناع ذئب... يقترب من الممثل الخامس الزاحف تحت الباب الورقي، وقبل ان ينهض يضع الممثل القزم على وجهه قناع فأر، ثم يأخذ في الرقص.

الممثل الخامس: ها إنني قد خرجت، هيا، هيا، ياكل جار، انت وانت وانت، ازحفوا مثلي، لقد صرت على الطرف الآخر، هيا، ازحفوا، لتصيروا مثلي، على الطرف الآخر.

الممثلون يشيرون اليه بأيديهم مدهولين، وهم يتراجعون وقد اصبحوا كتلة واحدة.

الممثل الخامس: ماذا؟ ماذا بكم؟ لماذا تنظرون إلي هكذا؟

الممثل القزم: (وهو يرقص)

هيا، هيا ازحفوا، اعبروا تحت الباب، أحضرت لكل واحد قناعه، تعبت من حمل أقنعتكم، إلى متى سأظل أحملها، هيا، هيا، لأعطي كلا منكم قناعه، قناع الذئب للذئب، وقناع الكلب للكلب، وقناع الحمار للحمار، هيا، كل منكم يعرف قناعه، إلى متى سأظل أحمل الأقنعة.

الممثل التاسع - يخرج من وراء أحد الابواب

ياكل جار، يا جيراني الكرام، سرقت الليلة سرقت، أنا، داري، كلي أنا

مسروق، مسروق أنا.

يلتفت اليه الجميع، وقد التصق بعضهم ببعض ثم يشيرون الى الباب.  
الممثل التاسع - ما هذا؟ باب؟ باب يحبسنا؟ السرقة اولا، والباب ثانيا، ماهذا ما هذا؟!  
الممثل القزم - والقناع، والقناع يا حبيبي (يرقص) القناع ثالثا، هيا، هيا تقدم، خذ قناعك

الممثل التاسع - وانت هناك، هل انت جاري، ما بال وجهك اصبح مثل الفأر؟ بل أصبح حقا وجه فأر.

الممثل القزم - هيا، هيا يا حبيبي تقدم، ازحف وخذ قناعك  
يدخل طفل من وراء أحد الابواب حاملا حقيبته المدرسية، فيسقط في الحال الممثل القزم واقنعه في فتحة ويغيب.

الطفل - صباح الخير يا عمي، صباح الخير يا جيراني الكرام، لماذا أنتم واقفون هنا، لماذا لا تسيرون، لماذا لا تخرجون.

الممثلون - الباب، الباب، الباب، الفأر، الفأر، الفأر.

الطفل - أي باب، وأي فأر؟!

أحد الجيران - آه - جئت في وقتك المناسب، تعال يا ابن جاري الكريم، تعال، اعبر من تحت هذا الباب، وانظر لعلك تستطيع فتحه من الخارج.

الطفل - (يضحك) ولماذا يا عم، لماذا أعبر من تحت الباب مثل دودة، لماذا لا أمزقه هكذا وأعبر.

الطفل يجذب الستارة الورقية المدلاة من السقف، ويجري بها في المنصة وهي تطير وراءه والممثلون يشيرون اليه مذهولين، ثم تجمد الحركة والطفل يتقدم الى الامام تطفأ الانوار لبضعة ثوان ثم تضاء.  
ويظل المسرح مضاء.  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# النميري

بقلم: أحمد السقاف



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هو محمد بن عبدالله بن نمير الثقفي من شعراء الدولة الأموية، ولد ونشأ في الطائف، وأحب زينب بنت يوسف أخت الحجاج بن يوسف الثقفي من أبيه وأمه، أما أمها فهي الفارعة بنت همام بن عروة بن مسعود الثقفي، وقد شبيب بها في شعره وكانت زوجة للمغيرة بن شعبة، ومن شعره فيها - وقد سارت ماشية في وادي نعمان الممتد من الطائف إلى مكة تقصد البيت الحرام مع نسوة من صديقاتها إيفاء بنذر عليها هذه الأبيات التي اخترناها من قصيدة سارت بها الركبان:

- تَضَوَّعَ مِسْكًا بِطَنَ نَعْمَانَ إِذْ مَشَتْ
- بِهِ زَيْنَبٌ فِي نَسْوَةٍ عَطَرَاتِ (١)
- لَهُ أَرْجٌ مِنْ مَجْمَرِ الْهِنْدِ سَاطِعٌ
- تَطْلُعُ رِيَّاهُ مِنَ الْكَفِّ رَاتِ (٢)
- تَهَادِيْنَ مَا بَيْنَ الْمُحَصَّبِ مِنْ مَنَى
- وَأَقْبَلْنَ لَا شَعْنَ لَأَ وَلَا غَبَرَاتِ (٣)
- أَعَانَ الَّذِي فَوْقَ السَّمَوَاتِ عَرُشُهُ
- مَوَاشِيَ بِالْبَطْحَاءِ مُؤْتَجِرَاتِ (٤)
- مَرَرْنَ بِفَخٍّ ثُمَّ رُحْنٍ عَشِيَّةً
- يُلْبِنَ لِلرَّحْمَنِ مَعْتَمَةً رَاتِ (٥)
- يُحْبِنُ أَطْرَافَ الْبَنَاتِ مِنَ التُّقَى
- وَيَقْتُلْنَ بِالْأَلْحَاطِ مُقْتَدِرَاتِ (٦)
- تَقْسِمْنَ لُبِّي يَوْمَ نَعْمَانَ إِنَّمَا
- رَأَيْتُ فِئَاذِي عَادِمَ النُّظَرَاتِ (٧)
- فَقُلْتُ يَعْافِرُ الظُّبَاءَ تَنَاولَتْ
- يَنْبَاعَ غَصَّوْنَ الْوَرْدِ مُهْتَصِرَاتِ (٨)
- وَلَمَّا رَأَتْ رَكْبَ النَّمِيرِ رَاعَهَا
- وَكُنَّ مِنْ أَنْ يَلْقِيَنَّهَ حَذِرَاتِ (٩)
- فَكِدْتُ اشْتِيَاقًا نَحْوَهَا وَصَبَابَةً
- تَقَطَّعُ نَفْسِي إِنْ رَهَهَا حَسَرَاتِ (١٠)
- فَرَاغْتُ نَفْسِي وَالْحَفِيزَةَ بَعْدَمَا
- بَلَّغْتُ رَدَاءَ الْعَصَبِ بِالْعَبَرَاتِ (١١)

فأثارت هذه القصيدة غضب الحجاج، فتوعده، فهرب إلى اليمن وركب البحر الأحمر حتى بلغ مدينة عدن، وقال وهو في اليمن:



أَتَتْنِي عَنْ الْحَجَّاجِ وَالْبَحْرِ بَيْنَنَا  
عَقَّارِبُ تَسْرِي وَالْعُيُونُ هَـوَاجِعُ (١٢)  
فَضِقْتُ بِهَا ذَرْعًا وَأَجْشَهْتُ خَيْفَةً  
وَلَمْ أَمِنْ الْحَجَّاجِ وَالْأَمْرُ فَاظِعُ (١٣)  
وَحَلَّ بِي الْخَطْبُ الَّذِي جَاءَنِي بِهِ  
سَمِيعُ فَلَيْسَتْ تَسْتَقِرُّ الْأَضَالِعُ (١٤)  
فَبِتُّ أَدِيرُ الْأَمْرَ وَالرَّأْيَ لَيْلَتِي  
وَقَدْ أَخْضَلَتْ خَدِي الدُّمُوعُ التَّوَابِعُ (١٥)  
وَلَمْ أَرَ خَيْرًا لِي مِنَ الصَّبْرِ إِنَّهُ  
أَعَفُّ وَخَيْرٌ إِذْ عَرَّتْنِي الْفَوَاجِعُ  
وَمَا أَمْنَتْ نَفْسِي الَّذِي خَفَتْ شَرَّهُ  
وَلَا طَابَ لِي مَا خَشِيتُ الْمَضَاجِعُ  
إِلَى أَنْ بَدَأَ لِي رَأْسُ أَسْبِيكَ طَالِعًا  
وَأَسْبِيكَ حَصْنٌ لَمْ تَنَلَّهُ الْأَصَابِعُ (١٦)  
فَلِي عَنْ ثَقِيفٍ إِنْ هَمَمْتُ بِنَجْوَةٍ  
مَهَامُهُ تَهْوِي بَيْنَهُنَّ الْهَجَارِعُ (١٧)  
وَفِي الْأَرْضِ ذَاتِ الْعَرَضِ عَنْكَ ابْنُ يَوْسُفَ  
إِذَا شِئْتُ مِنْأَى لَا أَبَالِكَ وَاسْعُ  
فَإِنْ نَلْتَنِي حَجَّاجٌ فَاشْتَفِ جَاهِدًا  
فَإِنَّ الَّذِي لَا يَحْفَظُ اللَّهَ ضَائِعُ

ولم يجد بدا من العودة إلى الحجاز والانطلاق إلى الخليفة عبد الملك بن مروان في الشام، والاستجارة به من فتك الحجاج، فطلب منه عبد الملك أن ينشده القصيدة التي أثار الحجاج وأغضبته فأنشد القصيدة أمامه بيتا بيتا، ولم يجد فيها عبد الملك بن مروان ما يسيء إلى زينب، فكتب إلى الحجاج أن يصفح عنه، وبعد أن أصغى الحجاج إلى أبيات القصيدة صفح عنه، وله في زينب هذه القصيدة أيضا:

طَرِبْتُ وَشَاقْتُكَ الْمَنَازِلُ مِنْ جَفْنِ  
 إِلَّا رُبَّمَا يَعْتَادُكَ الشَّوْقُ بِالْحَزَنِ  
 نَظَرْتُ إِلَى أَظْعَانِ زَيْنَبَ بِاللَّوَى  
 فَأَعْوَلْتُهَا لَوْ كَانَ إِعْوَالُهَا يُغْنِي (١٨)  
 فَوَاللَّهِ لَا أُنْسَاكَ زَيْنَبَ مَا دَعَتِ  
 مَطْوُوقَةً وَرُقَاءَ شَجْوًا عَلَى غَصَنِ  
 فَإِنْ أَحْتِمَالَ الْحَيَّ يَوْمَ تَحْمَلُوا  
 عَنَّاكَ وَهَلْ يَغْنِيكَ إِلَّا الَّذِي يَعْنِي (١٩)  
 وَمُرْسَلَةً فِي السَّرِّ أَنْ قَدْ فَضَحْتَنِي  
 وَصَرَّحْتَ بِاسْمِي فِي النَّسِيبِ فَمَا تَكْنِي (٢٠)  
 وَأَشْمَمْتُ بِي أَهْلِي وَجُـلَّ عَشِيرَتِي  
 لِيُهْنِكَ مَا تَهَوَّاهُ إِنْ كَانَ ذَا يَهْنِي (٢١)  
 وَقَدْ لَامَنِي فِيهَا ابْنُ عَمِّي نَاصِحًا  
 فَقُلْتُ لِمَ خَذَلْتَنِي فَوَادِي أَوْ دَعْنِي (٢٢)

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وقيل إن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب خرج ذات يوم متنزها فصادف ابن سريج، وعزة الميلاء يتنزهان أيضا، فأناخ ناقته، وطلب من عزة الميلاء أن تغنيه فغنته، ثم طلب من ابن سريج أن يغنيه فغناه أبياتا من قصيدة النميري:

تَضَوَّعَ مَسْكَا بَطْنِ نَعْمَانَ إِذَا مَشَتْ  
 بِهِ زَيْنَبُ فِي نَسْوَةٍ عَطَرَاتِ

فطرب ابن جعفر طربا لا يوصف، وأمر بنحر ناقته فنحرت وشق حلقه فدفع بنصف منها إلى عزة الميلاء، وبنصف إلى ابن سريج، فباع ابن سريج النصف بمائة وخمسين دينارا، أما عزة الميلاء، فكانت تتباهى بهذا النصف من حلة عبد الله بن جعفر وتلقيه على كتفها تتجمل به في المجالس.

ومما جاء في هذا الصدد أن عائشة بنت طلحة طلبت ذات يوم من النميري، وقد مر بها مصادفة وهي في الطائف أن ينشدها بعض ما قال في زينب بنت يوسف الثقفي فتمنع

باديء ذي بدء، ولكنه أنشد لها بعد أن ألحت أبياتا من قصيدته الشهيرة: تزوع مسكا  
بطن نعمان إذ مشيت به زينب الخ فقالت والله ما قلت فيها رحمها الله إلا قولاً جميلاً،  
ولا ذكرت إلا ما طاب من أخلاقها ودينها، وأمرت له بألف درهم.

ويروى عن هارون الرشيد أنه غضب ذات يوم على إبراهيم الموصلي وهو بالرقعة في  
مواجهة الروم فحبسه، وفي صباح يوم جميل تحلق حوله كبار القوم من مرافقيه  
فتدارسوا الشعر والغناء وجاء ذكر المغني الشهير المحبوس إبراهيم الموصلي فقال  
الرشيد: لو كان بيننا لاكتمل سرورنا، قالوا: يا أمير المؤمنين ليس له ذنب عظيم يوجب  
بعده عنا، فأمر خادمه بإحضاره، ولما حضر أوماً إليه الحاضرون بأن يغني فغنى:

**تزوع مسكا بطن نعمان إذ مشيت**

**ببه زينب في نسوة عطرات**

فما تمالك الرشيد أن اهتز طرباً وقال له أحسنت يا إبراهيم حلوا وثاقه، وغطوه  
بالخلع، وأمر له بثلاثين ألف درهم.

(١) بطن نَعْمَان: نعمان بفتح الأول واد بين الطائف ومكة ويقال له نعمان الأراك،  
عطرات ذوات روائح عطرة. (٢) مجمر الهند المقصود العود الذي يتبخر به، رياه: ريحه  
الطيب، الكفرات: الجبال العالية. (٣) المحصب: موضع رمي الجمار في منى. (٤) مواشي:  
جمع ماشية وهي غير الراكبة، مؤتجرات: طالبات أجر لدى الله. (٥) فخ: اسم موضع،  
معتمرات: مؤديات العمرة. (٦) يقتلن بالألحاظ: لأنهن ذوات جمال فتاك. (٧) يوم  
نَعْمَان: يوم مشين في بطن وادي نَعْمَان. (٨) مهتصرات: حاذبات الأغصان لتناول  
الرطب منه، واليناع: من الأغصان ما يحلو قطفه. (٩) كن حذرات من أن يلقين النميري  
كيلاً يتغزل بهن. (١٠) تقطع: تنقطع. (١١) الحفيظة: تصميم النفس على احترام  
المحارم، والعصب: نوع من البرود اليمنية. (١٢) شبه تواعد الحجاج له بالعقارب التي  
تزحف ليلاً للدغ النائم. (١٣) فاطع: لا يطاق. (١٤) الخطب: الأمر الجلل. (١٥)  
أخضلت: بللت. (١٦) رأس أسبيك حصن من حصون اليمن. (١٧) الهجارع: جمع  
هجرع الناقة الطويلة وتهوي تسرع. (١٨) أعولتها: جعلتها تصيح لدى الفراق. (١٩)  
يقصد أن ارتحال الحي كان يعينك وحدك لما بيننا من الحب. (٢٠) تعاتبه على عدم  
استعمال الكنية. (٢١) تهنئة على الرغم من الفضيحة إن كان قد سر بذلك. (٢٢) يقول  
لابن عمه لا تلمسني على ما أنا فيه، فعقلي مع من أحببت، رده إلي أودعني وشأني.

# «محروم... وهي الحرمان»

○ جاك شماس

«محروم وحي الحرمان» ديوان شعري للشاعر عبدالله الفيصل والديوان شعر وجداني، وهو تعبير مباشر عن مشاعر الإنسان من حب وكره وحنين، وعذاب، وسعادة، يمتاز بالانفعال العاطفي وتوهج الذات، وقد يكون موضوعاً داخلياً صرفاً أو خارجياً، غير أن الشاعر يعبر عنه من خلال إحساسه به، فتصوير الطبيعة ليس تصويراً مجرداً موضوعياً يعني الشاعر فيه بأبعاد موضوعه المعقولة المحسوسة مادياً، بل يرسمه بعد انفعال به، ومن الأفق الذي يتبدى له إثارة وحساسية.

المرء وحقيقة ما يكنه له كإنسان إياما أوجعه!! يأبى إلى أن يظل صاحبه رهين غربتك، غربة نفسه في الأرض أو غربة مؤاخاة لمن لا يعرف مدى الصدق في مؤاخاتهم له!! لكم يجب أن يكون هذا المحروم محرماً.

وفي غزل الشاعر الأمير عبدالله الفيصل سمو روجي يرقى بالحب إلى آفاق سامية، ويرتفع عن كل مادي محسوس، وفي قصيدته «هل تذكرين» تشاركه الطبيعة في حبه وهيامه، والشاعر يرى في الطبيعة ذاتها مرآة لأحاسيسه ومشاعره، ويؤكد على نقاء هذا الحب وأسمى ما فيه وهو العفاف:

والشاعر الأمير عبدالله الفيصل يذكرنا بالشعراء المهجريين، حيث الشعر الوجداني الغنائي، وهو تعبير صادق صاف عن خلجات النفس، وعن العواطف والانفعالات الذاتية الخاصة، وفي تراثنا العربي نغمات وجدانية ثرة، وكثيراً ما يسبغ الشاعر الوجداني على موضوعه شيئاً من ذاته، وهو يعمد إلى التشخيص فيجعل الطبيعة تشاركه أتراحه وأفراحه حتى يندمج بها أو تندمج به في كل موحد يقول الاستاذ صلاح لبكي من خلال مقدمته لديوان الشاعر عبدالله الفيصل: «وياما أفجع هذا الحرمان الذي يحول



هل تذكرين وداعينا مصافحةً  
أودعت فيها كريم الأصل يُمناك  
وحين غنّت الأغصان شاديةً  
أنشودة الجتّ في ترديدها الباكي  
أنت الحياة لقلب جدّ مكتئب  
وليس يسعده بالوصل إلّاك  
فإن نسيت وداداً كان يجمعنا  
على العفاف فقلبي ليس ينساک

إن تكن بالوهم تحيا بعدما  
جدّ منه البين فالوهم ذليل  
ما ترانا سُفحن أدمعنا  
وكذاك الدمع للوجد رسول  
نحن صرعى لفتات ورؤى  
وأمان ما إليهن سبيل

ومما لا شك فيه أن المرأة تبقى دائماً  
ملهمة للشعراء، ومفجرة للخيال، وموقدة  
للمشاعر.

أما عن قصيدته «ثورة خيال» تتأجج  
المشاعر فتنساب أبياته العذبة كالينابيع  
الثرة، وعلى عادة الشعراء العشاق العرب  
لم يستطع أن يصرح تصريحاً مباشراً عما  
يكُنّه داخل أعماقه وفي ذلك امتداد لطقوس  
عربية منذ القدم.

فالسّر يكاد يمزق أوصال الشاعر،  
ولكنه في حيرة من أمره، وكان لابدّ له من  
الصبر شاء أم أبى ذلك «فالحب سلطان  
السلاطين».

هل أداري الألم العاصف في قلبي  
بصبري؟  
أم أبوح اليوم بالسّر وهل يجهل سرّي؟  
لست أدري هل أبوح الآن ويحي لست  
أدري؟

وفي قصيدته «نجوى» استرجاع  
للذكريات التي مرّت بحياته حين كان في  
زيارة «لمصر» وكان لابدّ أن يتواجد  
«النيل» في شعره وبذلك تتداعى الأحلام  
الجميلة، وقد أراد الشاعر أن يملأ الكون  
بهجةً وسروراً وفرحاً، فلم يبق من الحب  
سوى شريط الذكريات، وهذا الشريط  
الذي يرسمه الذهن يبقى عزاءً لشاعرنا  
فلم يعد هناك شيء سوى الحلم الجميل:

ويأبى الشاعر أن يكون الحب عبودية،  
وفي هذه النظرة عمق إنساني ينساب في  
شغاف قلبه رغم ما واجده من صدود وإن  
كان يفصح عن مراده غير أنها لا تبادله  
الشعور بشعور ورغم هذا الصد كانت  
قريحته تتوقد فتتحول العاطفة إلى حمم  
من البراكين في قصيدته «أراك»:

أراك فما لعينك لا تراني  
وأنت وصوتي فرسا رهان  
وها أنا في هواك أضعت عمري  
مقاربةً على أمل التداني  
دعوت الشعر فيك فما عصاني  
ولأن قياده بعد الحران

ويرسم الشاعر لوحةً شعريةً، لكن  
الألوان في هذه اللوحة تبعث في النفس  
الشجى واللوعة والحزن والقلق، إنه  
الإعراض وما يخلفه من هواجس  
وعواطف متصارعة داخل النفس، غير أن  
الشاعر على ما يبدو كان مستسلماً لخياله  
الرومانسي فلم يفلح بالسيطرة على قلب  
الحبيبة، فتظهر مثاليته وتزيد عما هو  
مألوف في الواقعية، وذلك في قصيدته  
«حيرة»:

الغزلية وذلك في قصيدته «سمراء»

سمراء يا حلم الطفولة  
يا منية النفس العليلة  
كيف الوصول إلى حماك  
وليس لي في الأمر حيلة  
إن كان في ذي رضاك  
فهذه روعي ذليلة

رغم أن الشاعر قد مني بالهزيمة من قبل  
المحبة التي لم تصن العهد، فكانت ناكرة  
خادعة، ورغم ما وهبها من شبابه وحيويته  
ووجدته، إلا أنه كشف قناع الغدر، وأمام  
هذه الحالة التي لا تسر، أراد الشاعر أن  
يتظاهر بالإزدراء منها ربما ليخفف من وقع  
المصاب عليه، وربما يكون الكبرياء بعينه  
كما هو وارد في قصيدته «أمل يخيب»:

لا حبَّ والغدر الخؤون يحوطه  
ولئى الغرام مع الحبيب الغادر  
هي وردة ظمأى وقد روَّيتها  
إذ قلَّ عنها الغيث ماء نواظري  
كم ذا بذلت صداقةً ومحبةً  
وجنيت ما يجني فقيد بصائر  
هارباً بنفسك أن تكون معذباً  
وانظر إلى الماضي بعين الساخر

ما أنبلك أيها الشاعر الأمير وأنت لا  
تطلب من الحبيبة سوى الوفاء، فالشاعر  
يرفض أن تذرف الحبيبة الدموع،  
ويرفض صراخها ونحيبها، وفي موقفه  
هذا يتجلَّى الكبرياء والشمم والسمو يقول  
في قصيدته «أطيلي الوقوف»:

وعلى النيل مواعيد الوصال

لم يدم لي غير ذكرى في خيالي  
يا حبيبي هذه الدنيا لنا  
فاملاً الكون بهاءً وسنا  
إنما سلوأي ذكرى حبنا  
أين يا ليلاي مني عُشنا؟

ويخلق الشاعر في فضاء الابداع،  
 ويفصح عن تجاربه الحياتية في «عواطف  
حائرة» فالحيرة توجع رأس صاحبها،  
وقد انسابت المعاني انسياً جميلاً رائعاً  
وفق شاعرية غنائية ترق فيها الألفاظ  
وتتوقد فيها الأحاسيس:

أكاد أشك في نفسي لأنني

أكاد أشك فيك وأنت مني  
فالشاعر يريد أن يمزق حبال الشك،  
وما أقسى الشك حين لا تحسم المعاناة  
ولا تظهر الكوامن كما يجب، فهو قلق  
وأسير لهذه الظلال القاتمة

يكذب فيك كل الناس قلبي  
وتسمع فيك كل الناس أذني  
وكم طافت عليَّ ظلال شك  
أقضت مضجعي واستعبدتني

وجرياً على عادة الفرسان الذين لم  
يهابوا سطوة الموت ولم يكثرثوا بما تؤول  
إليه الأمور، حيث الحمية والشكيمة  
والاعتداد بالنفس، غير أنهم عندما  
يقتحمون رحاب المرأة يرفعون الراية  
البيضاء، حيث تصرعهم العيون النجلاء،  
والجمال الساحر وكم كان بودي ألا يهزم  
الشاعر عبدالله الفيصل في هذه المعركة

هو الداء يبعث في أضلعي  
إذا ما نعتت فلا تفزغي  
ولا تبعثي صرخةً في الفضاء  
ولا ترسلي مدمع الموضع  
ولكن عليك بحفظ الوداد  
وصوني عهود الفتى الأملعي

لم ينصرف الشاعر إلى الهول ويدع  
الوطن، فقد كان الوطن وما زال أثنى  
وأغلى وأسمى شيء في حياته، فهو يفتخر  
بوطنه، ويشيد بشباب المملكة الذي تسلم  
بالعلم وبكرامة تراب الوطن كما يهب  
روحه فداءً للسواعد الفتية، وذلك في قوله  
من خلال قصيدته، إلى شباب بلادي:

مرحى فقد وضع الصواب  
وهفا إلى المجد الشباب

قد فارق الجهل العقيم  
وهش للعلم اللباب  
قد راح يستهدي العلا  
ويصارع الموج العباب  
ذاكم لعمري عدة الو  
طن الكريم المستطاب  
كرمتموني دائماً  
فلكم حياتي يا شباب

وهكذا تفيأنا في روحه الشعر العربي  
السعودي، أمد الله في عمر الشاعر عبدالله  
الفيصل، وهو أحد عمالقة الشعر العربي  
وقد بلغت قصائد الديوان تسعاً وثلاثين  
قصيدة، وضمّ بين دفتيه مائة وتسعة  
وأربعين صفحة، وقد رصد ريع الديوان  
لمؤسسة الملك فيصل الخيرية.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# إعداد الممثل لدى ستانسلافسكي

حسان عطوان

كثيرا ما نطلق عبارة (السليقة الشعرية) على أولئك الشعراء المطبوعين الذين يقولون الشعر الجيد (فطرة وسليقة) لأنهم يصدرن عن (ذوق فطري سليم) وعن (حساسية وملكة شعرية).

كذلك في حال الموسيقى نقول عن مبدع في هذا المجال (لديه أذن موسيقية) وفي مجال المسرح نطلق على ممثل موهوب بأنه يمتلك (الإيقاع التمثيلي) أو (الحاسة أو الملكة التمثيلية). ولا يكاد يختلف اثنان أن (ستانسلافسكي) ركز على هذه الموهبة التمثيلية أو الحساسة أو المزاج التمثيلي. والقدرة الذاتية لدى الممثل على الخلق والابتكار، وحاول أن ينميها لدى تلاميذه ومريديه، عبر دروسه التطبيقية على النحو الذي قرأناه في كتابه المهم (إعداد الممثل)



## (من هو ستانسلافسكي؟)

وتتميتها واستثارتها. ١١- خط الفعل المتصل ماهيته وخطر خروج الممثل عليه. ١٢- حالة الإبداع الداخلية. ١٣- الهدف الأعلى للمسرحية. ١٤- أهمية العقل الباطن للممثل وطرق الوصول إلى مشاركته.

هذه هي القواعد الرئيسية التي وضعها (ستانسلافسكي) للممثل كما وردت في كتابه (إعداد الممثل). فما هي الملامح العامة التي انطوت عليها هذه القواعد؟! وقبل أن نتحدث عن كل قاعدة بشيء من الإيجاز ونعرض الخطوط العامة لكل واحدة منها، فإننا نقف عند ملاحظات (ستانسلافسكي) الأولية للممثل.. إذ يقول: (إن الصدق والإحساس بالدور هو العنصر الأساسي بل والموقظ والمحرك، والرافعة التي ترفع حياة الدور وتبعد عنه الافتعال والمظاهر

هو كونستانتين ستانسلافسكي، المولود في موسكو عام ١٨٦٣ من أسرة عملت بالتجارة، درس المسرح والتمثيل في فرنسا وقد غذى والده فيه ملكة التمثيل والإخراج حين بنى له مسرحا خاصا له ولإخوته، عاد إلى موسكو من باريس عام ١٨٨٨، وشكل فرقته المسرحية وفي عام ١٨٩٨ أنشأ بالاشتراك مع زميله دنتشنيكو مسرح الفن بموسكو وطاف بفرقته أوروبا وأمريكا وأصاب شهرة عظيمة، كما أسس مدرسة للتمثيل وإعداد الممثل إذ تعتبر تعاليمه القواعد الجوهرية لفن الممثل. وقد أودع نظريته في أشهر كتابين له هما (حياتي في الفن) و(إعداد الممثل).

## مباحث نظرية ستانسلافسكي.

وضع ستانسلافسكي نظريته في إعداد الممثل وفق أربع عشرة قاعدة. هي:

- ١- الفعل ACTION. ٢- الخيال وطرق تنميته. ٣- تركيز الانتباه. ٤- استرخاء العضلات وخطر التوتر العضلي على التمثيل. ٥- الوحدات والأهداف ووجود (تقسيم الدور إلى وحدات لكل منها هدف) و(تقسيم الرواية إلى وحدات لكل منها هدف) ووجوب المام الممثل بأهداف دوره وأهداف الأدوار الأخرى) ووجوب إلمامه بهدف المسرحية الأكبر. ٦- الإيمان والإحساس بالصدق ودوره في الخلق المسرحي. ٧- الذاكرة الانفعالية وأهميتها للممثل. ٨- الاتصال الوجداني بين الممثلين. ٩- التكيف وفائدته وطرقه. ١٠- القوى المحركة الداخلية وطرق خلقها

الآلية والصيغة المصطنعة والحركات المتكلفة) وينبه الممثل المقدم على تكريس نفسه للتمثيل إلى بعض الأساسيات وهي (على الممثل الالتزام بحضور البروفات، عليه أن يضع خطة مناظر المسرحية ويعيها ويلم بترتيب الأثاث والديكور وأن يفهم الشخصية التي سيتقمصها على المسرح، ويبرز العمق الروحي والنفسي لها مهتما بمظاهرها الخارجية، وعليه أن يحفظ دوره جيدا. ويدرب جسمه، وصوته، وبذلك يصل إلى الصدق المطلوب (لأن الدور الذي يكون الصدق مادته لا بد أن ينمو، أما الذي تكون القوالب الجامدة مادته فإنه يذوي ويصبح غثا سخيلا)، ويوصي (تورتسوف) بمعايشة الدور (على الممثل أن يعيش دوره في كل لحظة من لحظات أدائه، وفي كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور يعيد معايشة الدور من جديد، وأن يجسده، كأنه يؤديه لأول

مرة).

في أن يقف فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل.. إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح، وتحت أي ظرف أي فعل يقصد به الممثل أن يثير في الحال إحساسا ما وليس من أجل هدف معين، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحي وشأنهما. احذر أن تتعمد أن تبدو غيورا أو محبا أو معذبا من أجل هذه المشاعر ومن أجلها فحسب، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل، إن التمثيل الزائف للعواطف للنماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا، ولكن ينبغي عليك تجنب هذه الأخطاء لا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب، ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها. إن أي فعل لا يستند إلى إحساس داخلي فهو فعل لا يسترعي انتباهك. إن كل فنان حقيقي يشعر بالرغبة في أن يخلق داخل نفسه حياة أخرى، حياة أعمق وأكثر أهمية من هذه التي تحيط به فعلا، إن أي فعل على خشبة المسرح لا بد له ما يبرره تبريرا داخليا ولا بد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعض اتصالا معقولا وواقعا، على الممثل أن يسأل نفسه (لو حدث مثل هذا الحدث في الحياة) (فماذا علي أن أتصرف) عندها سيأتي تمثيله عميقا وطبيعيا ومن صلب الحياة.

## الخيال

يقول ستانسلافسكي  
ليس هناك ما يسمى واقعا أو حقيقة

ويحذر الممثل من أكبر الأخطاء وهو (تقليد الأساليب السطحية المصطنعة لأنه بذلك يتحول إلى مقلد لا مبدع). وهنا يوصي بقوله (إن الطرق الصحيحة للابتعاد عن التقليد السطحي للشخصية تتمثل بما يلي (تمثل النموذج أو الشخصية التي تريد أداء دورها) وذلك يتطلب (دراسة دورها وحياتها وزمنها والظروف المكانية المحيطة بها، وبيئتها، وطريقتها وأسلوبها في الحياة، وحالاتها النفسية، وروحها، وطابع حياتها التي تحياها، ومركزها الاجتماعي، ومظهرها الخارجي. كما أن عليك أن تدرس عاداتها وسلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها ونبراتهما، كل ذلك سيساعدك على النفاذ إلى صميم الشاعر الخاصة بشخصيتك التي ستؤديها باقتدار، ويركز ستانسلافسكي على (المزاج) أو (الجو) المسرحي بقوله (إن القدرة على الخلق فوق خشبة المسرح، تتطلب أولا: ظرفا خاصا سوف أسميه (الجو) أو (المزاج) الخلاق.

فالإدراك لدى الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب، ولكن معناه أن يحسن ويشعر بجسمه وحسه كله.

## الفعل المسرحي ACTION

يقول ستانسلافسكي مخاطبا الممثل:  
إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لا بد أن يحدث لغرض ما، حتى احتفاظك بمقعده لا بد أن يكون لغرض.. ولغرض معين، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن تكون على مرأى المشاهدين.. إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه أو حقه

في فخ (الاعتیاد) والاسترخاء فتفقد ملكة الخيال، لأن الخيال له قيمة انعاش وإعادة صقل الأشياء ويجب أن يبني الخيال على الحقائق وليسأل الممثل نفسه دوماً (متى، أين، لماذا، كيف، لو) وهو يشحذ ملكة الإبداع لديه لصنع صورة أكثر تجديداً لكيان متوهم، عندها يعمل الخيال بالفطرة والبديهة فيندمج الممثل بدوره جسداً وروحاً، ولا يمكن للممثل أن يكون ممثلاً ممتازاً دون خيال إيجابي خلاق وإلا تحول إلى آلة تتحرك.

## تركيز الانتباه

يرى ستانيسلافسكي أنه ينبغي على الممثل أن يكون منجذباً إلى نقطة انتباهه، بعيداً عن قاعة الجمهور، بل ينصب تركيزه على خشبة المسرح، لأن الملاحظة الشديدة للشيء تستحثك أن تصنع به شيئاً فزيد من تركيز انتباهك فيه، ومن الفعل ورد الفعل هذا تنشأ رابطة أقوى من الشيء الذي هو موضوع انتباهك، هذا التركيز قد يكون في الضوء أو في الظلام، أو على شيء، المهم أن يعين الممثل المراكز أو المسائل التي يريد تركيز انتباهه عليها. «تعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء على خشبة المسرح، فأن تكونوا منتبهين شيء، وأن تتظاهروا بالانتباه شيء آخر، ركز انتباهك دون أن تجهد عينيك، وباسترخاء وبساطة فالانجذاب للشيء والتركيز عليه لا يعني التوتر وشدة العضلات، ليدير الممثل نفسه على أن يركز انتباهه ليعي ما حوله من تفاصيل الأشياء ليتذكرها في حال غيابها عنه، وليكون فطنا قويا الملاحظة، وليصل إلى حالة (الشعور بالوحدة وسط الجمهور) بعد التركيز على

على خشبة المسرح، إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي وفي هذه العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى..» إن الخيال الابتكاري للفنان لا حدود له، لأن الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت والتي لن توجد أبداً. إن خيال المبدعين تخيل (البساط الطائر) في وقت لم يكن يدور في خلد أحد أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقاً في الفضاء، إن حدود الكاتب المسرحي تتوقف عند كتابة المسرحية، ويبقى التشخيص وتجسيد المشاعر والأفكار والدوافع والأفعال على الممثل، وإذا فقد الممثل قوة الخيال أصبح ألعبوبة في أيدي المخرجين لأنهم يسدون هذا النقص لديه، فعلى الممثل أن يملك المبادرة والنمو وقوة الاستتارة والاستيحاء وبذلك ينمو الخيال ويصبح ابتكارياً، وعن طريق التدريب ورياضة الخيال يصبح ذلك ممكناً. ويعرض ستانيسلافسكي (طرقاً لتنمية الخيال) لدى مريديه وتلاميذه، (تصور أنك شجرة ماذا تشعر)، (تصور أنك كوخ) ماذا في داخلك، صف مشاعرك. المهم لديه ألا يظل الخيال بارداً و؟ وبلديداً، ويتابع (قل ماذا تسمع أغصانك من زقزقات العصافير، وعلى ما تحس بأفراخها وهي في أعشاشها..). .. درب خيالك على تصور الجزئيات والتفاصيل، وتشكيل نظرة عامة عن (الجو) الذي يحيطك، ودرب أحاسيسك على الاستتارة وإيقاظ عينيك على كل جديد وابتكاري وإياك أن تسقط



الأعصاب مما يعرقل أداء الممثل ويعطل الخلق لديه، وقد ينعكس الضغط والتشنج على الصوت فتحتبس الأنفاس وقد يفقد الممثل صوته أو يصبح أجشاً غليظاً فاقداً للحس والرنين، أو قد يصيب التوتر قدمي الممثل فيمشي كالمشلول، أو تتخدر يداه وكذلك يحدث الشيء نفسه لتصلب عضلات الرقبة أو الأكتاف أو العمود الفقري، كل هذه المظاهر ؟؟ تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل، وأسوأ هذه الحالات ما يصيب وجه الممثل إذ تتلوى تجاعيده ويصيبه التوتر أو الشلل الجزئي، وتجعل وجهه بلا تعبير وتجحظ العينان، فلا يستطيع الممثل والحالة هذه التعبير عما يحس من الدور وقد يصبح التشنج الحجاب الحاجز أو جهاز التنفس، فيتسبب ذلك في قصر التنفس كل ذلك يستدعي (التمرين على الاسترخاء) وهذا يستدعي (القدرة على السيطرة أو الإشراف على الجسم) جسدياً وروحياً، في (الوعي واللاوعي) حتى يصبح الاسترخاء عادة مألوفة، طيلة أيام اليوم وفي جميع مناسبات الحياة وبذلك تنمو عادة استرخاء العضلات، إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءاً من كياناتنا الجسماني، ليصبح طبيعة ثابتة ومن أجل الوصول إلى استرخاء العضلات يقترح (ستانسلافسكي) ما يلي:

تمدد على أرض صلبة مسطحة، وتركيز الانتباه إلى العضلات المشدودة بلا داع، ومحاولة إرخائها إرادياً إلى أن يرتخي كامل الجسم، مارس هذه العادة وأنت جالس أو في مختلف الأوضاع (العمودية) و(الأفقية) للجسم أو في الوضع القريب من الجلوس، والوقوف المعتدل، والقريب من الوقوف، ثم الركوع

الخشبة وما حوله من تفاصيلها، مركزاً على دوره وعلاقته بباقي أدوار زملائه، ولهذه الحالة يعرض ستانسلافسكي تدريبات عملية مثل (التركيز على سجادة، أو نقطة مضيئة، أو طاولة) وعدم التشنت خارج السجادة أو الإضاءة أو الطاولة. بل مجاهدة العقل على العودة إلى أضيق الدوائر للتركيز وعدم التشنت بالمؤثرات الخارجية مهما كانت، تدريب (التوازن على حافة جدار أو رصيف دقيق دون السقوط). وهذا التدريب يقوي ملكة (الانتباه الخارجي وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التي تقع خارجنا) وهناك تدريبات للانتباه الداخلي (وهو الذي يتركز في أشياء نراها ونسمعها ونلمسها ونشعر بها في ظروف متخيلة) لتقوية البصيرة الداخلية، لأن الممثل إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها، يعيش إما حياة واقعية أو متخيلة والأشياء المتخيلة تحتاج إلى قوة من التركيز أكثر تنظيمياً مما تتطلبه الأشياء المادية، (إن للتركيز الداخلي أهمية خاصة للممثل لأن جزءاً كبيراً من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة) ولا بد للممثل أن يدرب نفسه يومياً على استعادة ما مر به من أحداث اليوم قبل أن يخلد للنوم ليتدرب على تذكر كل تفاصيل أكله وشربه وأفكاره وانفعالاته خلال اليوم وجميع التفاصيل الأخرى المتعلقة بنشاطه اليومي وعليه أن يتعلم الكثير عن انفعالات الآخرين ودخائلهم بالملاحظة والاختلاط بهم

## استرخاء العضلات

يعني ذلك (تحرير العضلات) من التوتر والتشنج وعدم الضغط على



والجلوس القرفصاء، وفي كل هذه الحالات لاحظ العضلات المتوترة وسمها بالاسم ثم قم بمجهود إرادي لإرخائها، ما عدا تلك العضلات التي تحافظ على الوضع المطلوب ومعرفة أي العضلات التي يجب أن تظل متوترة وأيها ينبغي أن تظل غير متوترة. ثم الانتقال بالاسترخاء من الأوضاع المفترضة إلى أوضاع

متخيلة، فمثلاً (لو كنت واقفاً وفوق رأسي خوذة فكيف سأقف، بذلك ننمي الانتباه والاشعور، فتتحرك العضلات الضرورية للعمل وتسترخي باقي العضلات بفضل التدريب من الحركات إلى الإشارات إلى حد الوصول إلى المهارات المطلوبة في جميع الحالات وتحقيق ليونة ورشاقة فيها.



استطاعت النصوص «التشيخوفية» أن تمثل أكبر عدد ممكن من العروض المسرحية في مهرجان موسكو الدولي الرابع للمسرح المدرسي، والذي شاركت فيه عشرة دول أجنبية إضافة إلى روسيا. وتضمن المهرجان ٢٥ عرضا مسرحيا مختلفا، اختير منها ١٢ عرضا فقط في المسابقة الرسمية.

ويبدو أن تشيخوف لا يشغل فقط

مسارح المحترفين، حيث

عرضت له ثلاث مسرحيات

على مسارح سانت

بطرسبورج وخمس على

مسارح موسكو في وقت

واحد تقريبا، وإنما يعتبر

أيضا الدرس الأول،

وأبجدية المسرح بالنسبة

لللهواة وممثلي المسرح

المدرسي. والمسألة الهامة هنا

تخص تناول النصوص

المسرحية التي كتبها أنطون

تشايكوفسكي تشيخوف منذ

ما يقرب من مائة عام، حيث مازال

البعض يؤكد أن هذه النصوص تنتمي إلى

ما يمكن تسميته بالمسرح النفسي،

والبعض الآخر يرى أنها نصوص

كوميديّة من واقع الحياة العابسة

بسخافتها ومأساويتها.

وفي قرية «ميليخوف» بضواحي موسكو

حيث منزل تشيخوف الصيفي، تقاطعت

وتداخلت اللغات الروسية والانجليزية

والتتارية لتشكل في النهاية بانوراما

مسرحية تشيخوفية في غاية الروعة، بعيدا

عن الاشكاليات والاختلافات حول ما كتبه

تشيخوف منذ قرن مضى. فقد قدمت

مسرحية «النورس» في عرضين مسرحيين

مختلفين. الأول من لندن للمخرج

حوار مع مخرجين مسرحيين:

# الانتحار التشيخوفي

## بين السخرية والعطف

موسكو - د. أشرف الصباغ

http://Archivebeta.Sakhril.com

الانجليزي «سام كوجان»، وقدمته فرقة «مدرسة فن الممثل»، والثاني من قازان للمخرج التتاري «فريد بيكتشانتياف»، وقدمته فرقة «المسرح الأكاديمي التتاري». إلى جانب ذلك عرضت مسرحية «الشقيقات الثلاث» في ثلاثة عروض مختلفة، وكذلك مسرحية «بستان الكرّ» في ثلاثة عروض أيضا مختلفة.

إن عرض مسرحية النورس في قرية ميلخوفا التي كتب فيها النص، ساعد الممثلين على تنسم أجواء الكاتب، والتعرف على نمط حياته وتفكيره، وعلى نماذج أبطاله في هذه المسرحية. وبصرف النظر عن كون أحد العرضين باللغة الانجليزية، والثاني باللغة التتارية، فقد جاء على مستوى عال من الامتاع، والتفهم لعالم تشيخوف المسرحي. هذا إلى جانب أن المشاهد في كل من العرضين قد جاءت بنفس ترتيبها في النص، حيث ينفّث الستار عن «ماش» و«ميدفيدنكو»، ثم يظهر بعد ذلك كل ممثل في دوره وبالترتيب. وبلغتين مختلفتين، وبمنطقتين هارمونييتين مختلفتين أدى الممثلون مونولوجات وديالوجات وأحداث المسرحية، وكل ما حدث لـ«تريبيليف» و«زاريتشنايا» و«أركادينا» و«تريجورين».

لقد استغرقت بروفات العرض التتاري حوالي ٣ سنوات، أي ما يقرب من ٩٠٪ من سنوات الدراسة بالمعهد، ولذا أصبحت هذه المسرحية واحدة من الدروس الهامة التي تعلم الطلاب أبجديات الفن المسرحي. في هذا العرض جاء الجزء الأول بشكل أقرب إلى التدريبات المسرحية المدرسية من حيث اختبار الشخصية وملابسها وحركتها وأدائها. وباختصار شديد جاء هذا الجزء

كمدخل إلى المسرحية بشكل تجريبي. وفي الجزء الثاني كان الممثلون مستعدين تماما للتخلي عن شكل الأداء التعليمي والدخول مباشرة إلى مستوى الأداء المحترف. فتحدت ملامح الشخصيات، وتبدلت الملابس حتى صارت أقرب إلى نمط العصر التشيخوفي. وفي النهاية سارت الأمور بشكل مختلف تماما، حيث وقف على خشبة المسرح كل من «تريبيليف» و«نينا» وحيدين وسط الظلام الدامس الذي لا يبده سوى ضوء خافت لمصباح كيروسين. فتخرج «نينا» إلى الحياة التي تراها هكذا كما هي، وتتقبلها كما هي بالفعل. أما «تريبيليف» فينكر ويتجاهل هذه الحياة لأنه لا يمتلك القدرة على التعامل معها بشكلها التي هي عليه، ولا يمكنه التكيف معها بعالمه الداخلي.

أما في العرض الانجليزي، فالبطلان الشابان لا يتقبلان بأي حالة من الأحوال شروط اللعبة التي تفرضها عليهما الحياة. فـ«نينا» التي تنسحب بماضيها في عذاب وآلم، وتعيش فقط ذلك الماضي، لم تعد تؤمن بأن هناك مستقبلا، بل وليس لديها أي شعور حقيقي بهذا المستقبل. واتضح أنه من الصعب بالنسبة لها التخلص من هذه الحالة التشاؤمية المخيفة التي سيطرت عليها تماما في الفصل الرابع. ومع انتهاء العرض كان من الطبيعي أن تكون نهايتها - نهاية «نينا» - مشابهة على نحو ما لنهاية «تريبيليف»، والمسألة تتوقف فقط على عامل الوقت. ففي حالة من الخواء الشامل تخرج الممثلة «نينا» منسحقة تحت وطأة المعاناة والآلم، والكاتب الشاب «تريبيليف» يطلق على نفسه النار في غرفة مكتبه بعد أن خاب أمله في الحياة وفي نفسه، بينما كان الآخرون، في نفس هذا الوقت،

تتفقان معه في ذلك؟

- سام كوجان: إنني أتفق معه بشكل مطلق. وأعتقد أن جميع مسرحيات تشيخوف كوميدية.

- فريد بيكتشانتايف: نعم. أنا متفق معه تماما. فعندما بدأنا العمل في هذه المسرحية اعتمدنا في توجيهنا بالدرجة الأولى على التسمية التي أطلقها تشيخوف نفسه عليها. ففي الكوميديا توجد دائما لحظة ما يسمى بـ«الإزاحة الجانبية»، حيث الكوميديا هنا لا يجب أن تكون فقط وبالضرورة في السخرية أو الإضحك، بقدر ما يجب أن تكون موجودة فيما يحقق تلك المساحة الفاصلة بين ما يحدث في النص المكتوب والمؤلف نفسه. وهذا ما ارتكزت عليه في مسرحيتي.

- سام كوجان: لقد سألت نفسي أكثر من مرة: ماذا يدفع الناس إلى الضحك؟ وقد قال أحد الفلاسفة الانجليز جملة تبدو للوهلة الأولى في هذا المضمار تتفق تماما مع هذه المقولة التي تبدو متناقضة على الرغم من عدم وجود أي سوء نية فيها. فمن الممكن أن يكون الدافع للسخرية رؤيتنا لشخص ما يعاني ويتعذب في الوقت الذي لا يوجد فيه أي سبب لهذه المعاناة. وفي أغلب الأحيان يكون الناس هم السبب في المعاناة التي تحل بهم بسبب خضوعهم وانسحاقهم ومساهمتهم بقدر كبير فيما يحل بهم من ظلم أو اضطهاد، ومن جراء ذلك يصبحون بالفعل مثيرين للسخرية والاستهزاء. وعند تشيخوف تسير الأمور على هذا المنوال، حيث تحل بجميع الأبطال معاناة وعذاب وألم. فـ«تريجورين» مثلا يمكنه ألا يعاني، وكذلك «تريبيليف» و«زاريتشنايا»، ولكنهم يرغبون بمحض إرادتهم في هذه

يفتحون زجاجات الشمبانيا في غرفة الضيوف المجاورة. وفجأة يصل إلى أسماعهم صوت طلقين ناريين ممتزجين ببعضهما البعض، حيث غطى صوت الثاني على صوت الأول، وحيث الموت يكمن في الأول والحياة تكمن في الثاني. ومن الواضح أن مسرح سام كوجان كان يقف إلى جانب الطلق الناري الثاني. فمسرحية تدور حول مبدأ آخر لفهم الحياة، وفهم النفس الإنسانية في هذه الحياة، وبها نظرة تأملية ساخرة في برود، وحيادية تهكمية أقرب إلى الفتور من سلوك هؤلاء الأبطال.

عرضان مسرحيان لـ«النورس» يختلفان في الكثير والكثير، ولكنهما ينبعان من وجهة نظر واحدة لمخرجين مختلفين اتفقا دون سابق اتفاق على أن تكون «النورس» كوميديا.

وهنا تطرح الأسئلة نفسها بتلقائية وسخافة وملل... لماذا يثير اليوم أبطال «النورس» السخرية في النفوس؟ أهو التعاطف معهم؟ أم التوق إلى الماضي؟ أم المعاناة الآنية تحت سناك واقع لا يرحم؟ وكيف تنعكس الهوية الإبداعية والشخصية لتشيخوف نفسه على أبطال مسرحياته، خاصة في هذه المسرحية؟ وما هو النجاح؟ وما هي الموهبة؟

كل هذه الأسئلة ظهرت عند الحديث عن «النورس». والغريب أن كلا من المخرجين سام كوجان وفريد بيكتشانتايف قد أجابا بتشابه مدهش على أهم الأسئلة التي لاتزال تشكل خلافات حادة بين النقاد والمثقفين والعاملين في مجالات الأدب والفن بخصوص مسرحية «النورس».

● لقد أطلق تشيخوف مصطلح «كوميديا» على مسرحيته «النورس». فهل



المعاناة، ويفضلون الألم والعذاب. وهذا في حد ذاته مثير للسخرية.

● معنى ذلك انه يمكن السخرية بدرجة ما من انتحار «ترييليف»؟

- سام كوجان: بالطبع، فهو قد أقدم على ذلك بنفسه، ولا يمكنه اتهام أي إنسان آخر بذلك.

- فريد بيكتشانتايف: لو نظرنا للمسألة من وجهة نظر تشيخوف، والتي يبدو لي انها تهكمية جدا، فسوف تتوفر لنا امكانية كبيرة لرؤية المسرحية بشكل أكثر شمولاً فعندما ننظر بسخرية إلى ما يفعله «ترييليف» من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى أنه هو الذي أطلق الرصاص على نفسه، نجد ان ذلك هو التتويج النهائي لأفكاره التي عبر عنها في مسرحيته التي كتبها.

● هل تقصد فكرته عن الروح الكونية؟  
بمعنى ان «ترييليف» عندما انتحر كان بذلك يعتقد انه يتحد بالروح الكونية، وأن هذه الخطوة بالنسبة إليه نهاية منطقية لمسرحيته ولحياته أيضا؟

- فريد بيكتشانتايف: نعم، وكأن هذا أمر مألوف وغير مثير للسخرية. فهو يخلط بين الإبداع والحياة، بين الواقعي وغير الواقعي، ويرى فقط ان هذا هو المخرج الوحيد من الموقف الذي صار صعبا. وأعتقد أنه بالنسبة لـ «ترييليف»، الانتحار لا يعني ببساطة التخلص من الحياة، بقدر ما يعتبر فعلا إبداعيا. وبما ان كل فعل إبداعى يمتلك خاصية ما يسمى بـ «لحظة الإزاحة»، فإن هذه الخطوة يمكن ان تبدو مثيرة للسخرية. فالخروج النهائي لـ «نينا» هو القشة التي قصمت ظهر البعير، والتي قوت الإحساس بالانفصال. ولقد اعترفت «نينا» بذلك، وتأقلمت مع فكرة أن الإبداع

شيء بذاته، والحياة شيء آخر تماما. أما «ترييليف» فلم يستطع أن يفعل ذلك. ولذا فالانتحار بالنسبة إليه حل إبداعى لاشكالية الحياة.

● إذا فكيف يمكن النظر إلى مسرحية «ترييليف»؟ هل هي هراء وانحطاط فني؟ أم عمل فني لإنسان موهوب؟

- سام كوجان: أعتقد انها خليط من هذا وذاك. وأعتقد ان تشيخوف عندما نظر في مسرحية «النورس» بعد يومين أو ثلاثة من كتابتها، استطاع ان يقول «أي سخف هذا». والمسألة هنا أن تشيخوف استطاع ان يرى ذلك، أما «ترييليف» فلم يستطع. وفي هذا سعادة تشيخوف وشقاء «ترييليف».

● الشقاء في أن «ترييليف» لم يستطع بشكل صحيح ان يقيم نفسه؟

- سام كوجان: نعم، فهو يرى ان كل ما يكتبه عبقرى.

● ولكن ذلك كان في البداية. ففي نهاية المسرحية أدرك أن الأمر ليس كذلك، ومن ثم فقد قيم نفسه بشكل صارم.

- سام كوجان: نعم. ولكن موقفه من تقييمه لنفسه لم يكن صحيحا. والقضية هنا أنه يعاتب نفسه بدلا من أن يفرق بها، والفرق بالنفس في هذه الحالة يحزر الإنسان من الأفكار التافهة وغير المجدية. أما العقاب الذاتي فيقوي عملية ما يسمى بـ «التآكل الذهني». إن ترييليف لا يعرف كيف ينفصل عن أفكاره التي تسبب له المعاناة اللانهائية، وبالمطبع فالمسألة تنتهي بالانتحار.

● «تريجورين» أيضا غير راض عن نفسه، ولكنه لم ينه حياته بالطريقة التي اتبعها ترييليف؟

- سام كوجان: هذا صحيح، لأنه في الحياة يضحك على ما يفعله. وبالتالي فلن

الرغم من وجود توازن في الرؤية بين تشيخوف و«تريجورين». وهذا التوازي ليس فقط في رؤية العملية الإبداعية بعمومها، ولكن أيضا في رؤيته لعملية النجاح، والتي كان ينظر إليها تشيخوف أيضا بحذر شديد.

● تتضمن «النورس» موضوعا هاما يخص مسألة النجاح، وغالبا ما يكون هناك عدم توافق، أو عدم تطابق بين النجاح الظاهري على مستوى النشر وتقبل الجمهور، وبين النجاح الداخلي على مستوى النفس. فمثلا «تريجورين» كاتب مشهور، ولو صدقنا ما يقوله في المسرحية، لوجدنا أنه «لا يحب نفسه ككاتب» و«لم يكن معجبا أبدا بنفسه». وهذا ما يحدث بالضبط في النهاية مع «تريبيليف» الذي يظهر لديه عدم الرضا عن النفس وبالتحديد عندما يبدأون في نشر أعماله على الرغم من البداية كانت على عكس ذلك تماما.

أما بالنسبة لـ«أركادينا»، فلو صدقنا قصصها عن استقبال الجمهور الحماسي، فسوف نجد أن النجاح الظاهري يتوافق مع معالم الشعور الذاتي لديها. وهنا يتطرق بنا الحديث حول نجاحات «نينا». فمن الصعب أن نتحدث عنها بنفس الطريقة المختصرة التي فعلها «تريبيليف»، وكما فعلت هي مع نفسها أيضا.

– فريد بيكتشاننتايف: ومع ذلك فإن «نينا» تتكلم أكثر ما يمكن عن النجاح والمجد. وأعتقد أنه بذلك المفهوم توجد لدى «نينا» لحظة حساسية تحملها معها دائما. وعندما ينتزع «تريجورين» خيط الحديث من «نينا» حول هذا الموضوع تحديدا، فيمكننا أن نستخلص من كلماته أن الإنسان المبدع ينتهي إحساسه بما

يصبح عجزه الإبداعي، الذي يستحق إيذاء النفس، بادرة إحساس بالذنب. فكل ما يتحدث عنه ببساطة يعتبر جزءا من مهنته. ويبدو لي أن هذا له علاقة ما بالتشخوفية نفسها.

● لو استطعنا أن نقارن الوصف الذي أعطاه «تريجورين» لـ«نينا» عن العملية الإبداعية مع شهادات تشيخوف نفسه في رسائله، يمكننا أن نعثر على العديد من القواسم المشتركة بينهما. والسؤال هنا يدور حول كيفية انعكاس ذات تشيخوف على أبطال «النورس». وهذا يظهر بشكل دائم في كافة المناقشات الأدبية والمسرحية، وفي كل مرة يتم حسم هذا التشابه أحيانا لصالح «تريجورين»، وأحيانا لصالح «تريبيليف» أو «نينا»، أو أية شخصية أخرى. وأحيانا يجردون تشيخوف ويقصونه تماما عن أبطاله.

– سام كوجان: أعتقد أن تشيخوف يوجد إلى حد كبير في «تريجورين»، لكن ككاتب وليس كإنسان. ● وكإنسان؟

– سام كوجان: كإنسان فهو يوجد تقريبا في جميع أبطال المسرحية. وأعتقد أنه رأى نفسه في «زاريتشنايا» وفي «تريبيليف» وفي «سورين»، وعلى نحو ما في «أركادينا». فهو لم يكن يستطيع أن يكتب شخصية مثل «أركادينا» لو لم تكن لديه أفكارها أو بعض منها. ويمكن قول ذلك أيضا عن باقي الشخصيات، حتى عن «شمرايف». وأنا لا أقول هنا أنه «شمرايف» بعينه. ولكن عندما رصد تشيخوف أفكار هؤلاء الناس، فقد عثر عليها أو على ما يشابهها في نفسه أيضا.

– فريد بيكتشاننتايف: في اعتقادي أن تشيخوف يقف في منطقة محايدة على

«النورس».

● معنى ذلك أنكم تعتقدون أن مواهبهم الفطرية لم تتحقق بذنب منهم؟

- سام كوجان: نعم، الذنب بالتحديث ذنبهم. فلقد كان «ترييليف» بالفعل مقموعا ومنسحقا ومشوها. ومن المعروف ان عملية تكوين شخصية - هوية - الإنسان تتم بشكل سريع منذ ولادته وحتى بلوغه سن ١٥ أو ١٦ سنة تقريبا. أي عندما نفهم انه بإمكاننا أن نعيش باستقلالية ودون مساعدة الوالدين والمدرسة... الخ وعملية التغيير هذه تستمر بالطبع، لكن عملية التطور المصاحبة لها تسير بشكل أبطأ نسبيا. وإذا ما تحدثنا على ضوء علم فن الممثل الذي ندرسه للطلاب في المعاهد، فسند أن كلا منا يختلف عن الآخر في مدى وصوله إلى حالة ما يسمى بالتفتت أو التآكل الذهني. فعندما نصل إلى سن ١٥ أو ١٦ سنة نكون قد خلقنا لأنفسنا هذه الحالة التي تتسبب بعد ذلك في إيقاف موهبتنا. وسوف نحصل على حريتنا فقط عندما نستطيع التخلص من حالة التفتت الذهني هذه. ومن المؤسف أن ذلك لا يحدث في أغلب الأحيان. ومن ثم نجد أننا لا نستطيع في المستقبل التخلص من حالة الدوران حول ساقية صنعناها وربطنا أنفسنا إليها بأيدينا، ونجد أننا أصبحنا صورا داخل إطارات معلقة. وعلى سبيل المثال، فنظرية «الرومانتيكية» مبنية أساسا على هذه الفلسفة، فمن الممكن وبشكل لا إرادي أن نفنع أنفسنا بأن الناس الذين يعانون، فقط هم الموهوبون. ومن وجهة نظري، فهذه الفكرة ليس لها أي أساس من الصحة، لأنه بشكل أو بآخر نرى الكل يعاني، وفي النهاية لا نجد

يبدعه في اللحظة التي ينتهي فيها من عملية الإبداع.. بمعنى أن الحديث هنا يدور حول شيء غير مدرك أو محسوس، بالتحديد حول ذلك الشيء الذي تحمله، أكثر من الجميع وبدرجة عالية من الخيال والحساسية، «نينا» الحالة بالنجاح والمجد.

● ولكن هل تعتقدون أن ادعاءات «نينا» لها ما يبررها حول هذا الموضوع؟ وهل تستطيع أن تصبح ممثلة كبيرة؟ وأن طموحاتها النزقة يمكن أن تصبح فقط مجرد انفعالات عاطفية؟ إن تشيخوف لم يعط كعاداته إجابات محددة، ولكن هل فكرتم أثناء إخراج المسرحية حول هذه النقطة؟

- فريد بيكتشانتياف: بالطبع لا توجد إجابة عند تشيخوف، ومن الممكن أن يكون الجوهرى ليس في ذلك. فالهم هنا أن «نينا» تشعر بحقها في الإبداع، وتؤمن بنفسها كممثلة. ولكن أية ممثلة يمكن أن تصبح؟ فهذا ما لا أعرفه. وربما تصبح ممثلة جيدة.

● عندما نكرر كلمات الطبيب «دورن»: «معنى ذلك أنهم جميعا موهوبون؟» نرى انه لا يمكننا هنا تجاوز إشكالية الموهبة في مسرحية «النورس»، حيث إن تشيخوف قد أعطى فقط تصوره بالنسبة لـ«ترييليف» الذي «قضت عليه موهبته» - على الرغم من أن الكثير من المخرجين لا يلتفتون إلى هذا الموضوع عندما يتناولون هذا النص - ولكن ماذا يمكننا أن نقول بالنسبة للشخصيات الأخرى؟ هل أبطال «النورس» موهوبون حقا؟

- سام كوجان: أعتقد أننا جميعا ولدنا على قدر ما من الموهبة. ولكن ما يحدث بعد ذلك يعتمد علينا. فغالبا ما نقل هذه الموهبة بأيدينا، وهذا ما يحدث مع أبطال



و«تريبليف» و«تريجورين» و«وين» الشخصيات الأخرى؟ أم أن الهوية الإبداعية للأبطال لم تشكل لكما عائقا أثناء عملية الإخراج؟

- سام كوجان: باعتقادي أنه في البداية يجب تحديد معنى الهوية. فمن وجهة نظري، الهوية تعني في الأساس عملية التفكير، أو لنقل بشكل أدق طريقة التفكير. فما هو وجه الاختلاف مثلا، بين هويتي وهويتك، أو هوية أي إنسان آخر؟ إنه ببساطة يتمثل في طريقة التفكير لدى كل منا. إضافة إلى ذلك، فالأفكار لا تنتهي في رؤوسنا من تلقاء نفسها. فنحن نفكر أفكارا ظاهرة واضحة، مثلا نرى الحقيقة وجهاز التسجيل والقطعة والإنسان، ولكن لكل فكرة من أفكارنا منطقة خفية، أو انعكاسا داخليا بالنسبة للمنطقة الظاهرة من الأفكار، أو للصور الظاهرية التي تمثل قمة جبل الجليد الطافية فوق الماء. وبشكل أو بآخر فإن مناطق التفكير الخفية تظهر. وبالتالي يمكننا تحديد هوية الإنسان وشخصيته على ضوء نوعية أفكاره. ومن البديهي أنه لو اتجه الناس إلى الفن، فسوف يبدأون في التغيير، وستتغير أفكارهم غير المرئية.

- فريد بيكتشانتايف: أنا لم أأخذ هذه الطريقة في التعامل مع الأبطال. لكن يبدو لي أن «زاريتشيانا» و«تريبليف» و«تريجورين» يقفون على الحدود بين الحياة والفن. وبشكل عام فالمسرحية تدور حول الفن في الحياة والحياة في الفن، وحول تلك الحدود الفاصلة بينهما، والتصادم المستمر بين الفن والواقع، والتنافر الدائم بينهما، ذلك التنافر الذي يمكن لإنسان أن يتغلب عليه ويتجاوزه، بينما لا يستطيع إنسان آخر أن يفعل ذلك.

سوى عدد قليل جدا من الموهوبين. ويتبين لنا في النهاية أن المعاناة لا تزيد من الموهبة، بل على العكس فهي تطفئها.

● إن جميع أبطال «النورس» يعانون بدرجات ما متباينة، فهل يمكن القول بأنها مسرحية رومانتيكية؟

- سام كوجان: لا. لأن تشيخوف لم ينظر إلى معاناتهم بجدية. وأعتقد أن جميع مسرحيات تشيخوف، بما فيها «النورس» تدور حول الحياة الضائعة وغير المجدية للناس الذين يملكون ما فقدوه تشيخوف نفسه، أي مواصلة الحياة والاستمرارية، حيث أصيب بأول نزيف وهو لم يبلغ بعد سن السادسة والعشرين. لقد رأى أن من يملك هذه الثروة ينفقها على الأوهام المغرورة التي لا تنطوي على أية سعادة، وإنما تنطوي على معاناة شديدة الوطأة يعود عليها الإنسان ولا يمكنه الحياة دونها، وبذلك يدمر نفسه، ويقضي على موهبته.

- فريد بيكتشانتايف: أعتقد أن ما دمر «تريبليف» هو الإحساس بالموهبة. فهو قد عرف أنه يمتلك هذه الموهبة، ولكنه لم يكن متحررا منها، ومن ثم فلم يستطع العثور على نقطة التقاطع مع موهبته الفطرية، ولم يتمكن من تحقيق ذاته بواقعية، فتشوش على العكس من «نينا» التي استطاعت أن تفعل ذلك.

● على مدى سنوات طويلة، ومن خلال مختلف العروض المسرحية «النورس»، ارتبط أبطالها بالفن. وبالتالي فقد شغلوا أحيانا المقام لأولى من الأهمية، وفي أحيان أخرى تمت مساواتهم بالأبطال الآخرين. فهل هناك بالفعل تلك المميزات الكبيرة والواضحة التي تفصل بين «زاريتشيانا» و«أركادينا»